

العدد الثامن والثلاثون بعد المائة

عقود

مجلة ثقافية شهرية



2005 N. HAMID M. H.



إنعاشاً لوزير الثقافة

موضوعيةً، ونزاهة، فإن من حق وزير الثقافة الدكتور عادل الطويسي علينا في الوسط الثقافي أن نرفع قبعاتنا تحية واحتراماً وتقديراً وإشادة بالدور الذي يقوم به في تفعيل الحراك الثقافي، ليس في عمان العاصمة فحسب بل في مختلف المدن الأردنية. فهذا الوزير المخلص لهوية الأمة الثقافية لم يتوقف يوماً واحداً دون أن يقدم أفكاراً من شأنها أن تنهض وتعلي من الشأن الثقافي الوطني، حتى في أدق تفصيلاته المعبرة عن إحساسه الوطني بخطورة تهيمش هذه المسألة أو تجاهل ما تمثله في تصليب إيمان الإنسان العربي بهذا المخزون التراثي العظيم وهو من أهم ما قدمته أمتنا للإنسانية عبر مسيرتها التاريخية الطويلة. وإذا كنا اليوم نتوقف عند مبدئين في غاية الأهمية في سجل هذا الوزير المثابر، أولهما تنسيبه إلى دولة رئيس الوزراء باعتبار كافة المشاركات الأردنية الثقافية في الخارج والمهمات التي تشارك فيها الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية والمثقفين والفنانين الأردنيين مهمات رسمية بهدف إنجاح هذه المشاركات بما يليق بمكانة الأردن انتصاراً ودعماً للحركة الثقافية والفنية الوطنية، مروراً بتنفيذ فكرة اختيار مدينة أردنية لتكون عاصمة للثقافة الوطنية سنوياً بهدف تكريم الشخصيات الرائدة في مجال الثقافة من أهل المدينة وتجميع الوثائق المتعلقة بالمدينة وأرشفتها وإنتاج فيلم وثائقي عنها وإنشاء صرح تذكاري فني في المدينة يحمل اسمها، بالإضافة إلى إصدار موقع على الانترنت يتضمن البرامج والأنشطة التي سيتم تنفيذها على مدار العام، أمام هاتين المبادرتين، فإن الأوساط الثقافية لا بد وهي أمام حالة غير مسبوقة في أداء وزراء الثقافة السابقين - مع كل التقدير لهم - أن تضمن هذا الدور الذي يعيد إلى الثقافة الوطنية بصورة عامة وإلى المثقفين بصورة خاصة المكانة اللائقة التي تليق بأردننا العزيز. ومن المؤكد أن الأوساط الثقافية لن تنسى له تلك الزيارات التي قام بها للطلسمات على أحوال عدد من مثقفينا ممن حالت ظروفهم الصحية دون مواصلة مهامهم الإبداعية في الكتابة أو المشاركة في النشاطات الثقافية المعتادة.

إنها دروس نتمنى على البعض أن يأخذوا العبرة منها بدلاً من الانشغال بقضايا ذاتية صغيرة، أو مناكفات لا تخدم الشأن الثقافي أو تصفية حسابات لا علاقة لها بالرصيد الاستراتيجي الثقافي لهذه الأمة التي أنجب ابن خلدون، والفارابي، والكندي، وأبو الطيب المتنبي، والبحري، وابن سينا، وطه حسين، وعباس العقاد، والألاف ممن هم في مستوى إنجازاتهم الثقافية والفكرية والعلمية.

مرة ثانية أراني أجد نفسي منحازاً إلى ما يقوم به وزير الثقافة الدكتور عادل الطويسي في تعزيز حالتنا الثقافية لتكون في مستوى يليق ببلدنا العزيز

سريش التميمير

عقبات

الفعلات الأربع للثقافات عالم

الفعلات الأخر للثقافات عسرة من



72

استغاثت الصوران في نهض
يعيش مقي رهلي القاسمي

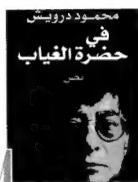


46

ستينغ: الموسيقى علاج رومى
تألفته إحساسى بالرمدة

20

في ذكرى شوية الرسيتار
مرياض المنبسطية



4

في مشرة الغياب:
ندامى المذاكرة وانتهاجها

المحتويات

محمود المياري	مضمون أجمل المعمر	٣٩	١	محمود درويش	حضرة الغياب	١
أحمد الخطيب	في التخليق التحليل	٤٠	٢	الطهري	في حضرة الغياب	٢
عبد السلام المسادي	هذا جناح الشعر	٤١	٣	في حضرة الغياب	٣	٤
ليلى الأطرش	مجرد سؤال	٤٣	٤	قصيدة الطفل	٤	٥
محمد يوسفاني	التنقد الثقافي	٤٤	٥	جوانث (قائدة)	٥	٦
عبدل قهري	أفكار الروح	٤٦	٦	بنية التور السوي	٦	٧
نادر رنتيس	مساحة للتأمل	٤٩	٧	ذكرى موية الشياطي	٧	٨
شهلا العجيني	باب الحيرة	٥٠	٨	البحر ملهما للثمان	٨	٩
الحبيب السائح	بعيدا عن الجدل	٥١	٩	نقوش	٩	١٠
د. سناء شعلان	الزوجة الأسطورية	٥٧	١٠	مناهج علم اللغة	١٠	١١

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
خالد محادين
ليلى الأطرش
د. مهند مبيضين
يحيى القيسي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
اسانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_rng@yahoo.com

رئيس الابداع لدى الكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٢)

التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات عرقلة بالمصور والاعلان عبر الانترنت
مراجعة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً. ولا تغفل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لأصحابها بدون نذرت أو لم تنشر

92

أصدارات



88

تيل
النهر



٦٢	الظهور في الرواية	مبارك التميمي
٦٧	روافد	د. مهند مبيضين
٦٨	حوار مع ليلى مقدسي	زياد مطايعس
٧٢	اشتغال الحواس	ادريس الكروي
٨١	زوايا الأفق / شيء من الموزة	عززي خميس
٨٢	من الأدب العالمي	شوقي بدر يوسف
٨٨	فيلم الشهر	يحيى القيسي
٩٢	إصدارات جديدة	أحمد التميمي
٩٦	الأخيرة	شاري النينة

الباطن في الظاهر.» والتناظر إلى هذه العبارة يدرك أن «درويش» قد مرر عنوانه عبرها، والمتأمل يدرك أن الكتاب من أوله إلى آخره، يتجاذب عبر هذه الجدلية. وثمة إحالة أخرى سيكتشفها من قرأ هذا العمل، وهي أن النص الذي يبدو «ظاهرياً» مقطع الأوصال، ومقسوماً إلى عدد كبير من الفقرات، إنما هو متلاحم أشد التلاحم، وما هذا الترفيع الثلاثيني للمقاطع إلا نوع من الاستراحة التي تمنحها متابعة دقيقة.

الصورة الإدهاشية التي يتفاجأ بها المتلقي هي في هذا الانفصال المفضل بين محمود درويش والشاعر، ومحمود درويش الإنسان، عبر «جلسة صفاء» بين الاثنين يفضض فيها الواحد منهما للآخر عبر تذكر أكثر الأحداث التي مزّت مهبها دقة، وهذه التقنية ليست جديدة على الأديب فظالمًا فضل نفسه عن نفسه، أو اسمه، لننظر إليه يقول في «الجدارة»:

يا اسمي سوف تكبر حين أكبر
سوف تحملني وأحملك
الغريب أخو الغريب ٢

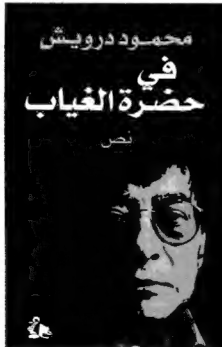
وقوة النص تصل به أن المتلقي يستطيع أن يستبدل أحد «المحمودين» بأية شخصية أخرى محببة للشاعر، ولكن شخصية «محمد الماغوط» على سبيل المثال، ومع هذا فإن النص يظل محافظاً على رسالته، وحضوره الشعري بامتياز، وعبارة حضوره الشعري تعود بنا إلى بداية كلامنا، فالنص خليط متميز يجمع الشعر والنثر، والمقاطع الشعرية الموجودة فيه تختلف عن مثيلاتها بأنها تعيش ضمن أجواء النثر التي تحضنها، ولكنها بدورها حاضنة للنثر الذي ينمو معها، ليصير هذا العمل نموذجاً فريداً للتعايش الإبداعي بين الفنون، وتحقق معه نظرية «الكتابة» التي ظلت رهنا بالتأثير لفترات طويلة.

يعالج الشاعر محمود درويش في كتابه هذا عدداً من القضايا المهمة، ولعل أهميتها تنبع من كون هذه التجريبية الإبداعية هي الأولى من نوعها لديه، وأهميتها أيضاً تنبع من خلال موضوعاتها التي لم تثر سابقاً، بهذه الطريقة: طريقة التداخي الحر، ومحمود درويش يناقش قضايا عديدة تتراوح بين قضايا فكرية تتعلق بهجوم الإنسان الفلسفي، وبفضائها فلسفية تتعلق بقضايا حياتية كالصبر،

فجوة الغياب: تداعي الذاكرة وأنفجارها

د. فاروق إبراهيم مغربي

تمهيد: مما لا ريب فيه أن النص الإبداعي يكون غنياً بالقدح الذي يستطيع أن يثيره من أسئلة قارة قدح الذهن، وتفتق ما في الذاكرة من موروثات قابضة منذ زمن بعيد أو قريب. والنص الدرويشي الذي نحن في صددده يحمل مثل هذه السمات وأكثر، لأن فيه من الغنى والمعق ما يحقق هذه المعادلة: فالفن الذي يتجلى بأشكال مختلفة، يجعل النص الإبداعي مقروءاً ومحققاً لمعادني المتعة والفائدة، ويبدأ من العنوان يتساءل القارئ: ماذا يريد الشاعر محمود درويش؟ وهل ثمة إحالة معينة لهذا العنوان؟



مما لا شك فيه أنه يحيل إلى أكثر من إشارة مرجعية، فكلما «حضر» المصوفية بامتياز، وتوليفها مع كلمة الغياب، يعود بالمتلقي إلى المصنفين الكبار أمثال ابن عربي والتفري، وكلمة «نص» من جهة أخرى، تحيل إلى التجربة التي نادى بها كثير من الأدباء وعلى رأسهم أدونيس، وهي إلغاء الفنون الأدبية الموروثة: شعر، قصة، رواية... والاتجاه إلى ما أسموه «الكتابة»، بل إن في هذه التوليفة المتناقضة ظاهرياً - حركية متميزة فالجانب الأول من العنوان غياب وتضييب، أما كلمة «نص» فتنبأ إظهار وتحديد وتعيين، فـ «نص» على الشيء «غلة» عينه وحده، ونص الحديث رفعه وأسنده إلى المحدث عنه؛ فالكلمات، بعد أن تفتتح على الوهي لدى الشاعر لا تبقى لعبة كما توهم من قبل «بل تحقيق الظاهر بالباطن، وتجلي

والخلود، والخيال، والمنفى، وقضايا فنية تتعلق بالأدب، ومفهومه عند الشاعر. إلخ....

أ. تقيّة الإنسان الفلسطيني والوطن:

كمادة أي شاعر يحمل قضية، يبقى محمود درويش مسكونا بالإنسان الفلسطيني ومهموه، هذا الإنسان الذي لا يمتلك من أمره شيئا، وهو مع ذلك منهم بالإرهاب، والفرسنة، وحتى الأطفال الفلسطينيين الذين لا يقفرون على حمل مدينة صغيرة لا يسلمون من هذا الاتهام، وثاني ذاكرة الشاعر لتسغه في معالجة هذه الفكرة بكثير من الشفافية، والحد في الوقت نفسه عبر معاملة الشاعر للإنسان: ولكن أحدا ما سيمسك هل أنت من القراصنة؟ فكيف تزود البديهة بالواقع والبنادق وفيها ما يكتفي من معاريت خشبية، وجرار من فخار، فيها زيت ينضج به، إلا أنه ينقذ بمرارة: فالفلسطيني لا حول له ولا قوة، وكل أدوات التي يمتلك فيها أداة الجرح، إن أسلحته، إن جاز لنا أن نسميها أسلحة، معاريت خشبية، وجرار فخارية، وهو مثل باقي الفتيات، وتعلله الخرافة... وهذه اللغة الجريئة فيها نقد كبير للفكر الديني عند الإنسان الفلسطيني الذي ظل يراوح في مكانه، بينما المستعمر يسبقه بأشواط. ولعل إرداف الشاعر عبارة «وجدائل من قفل ويامية»، فيها نقد إضافي فوق القضايا التي تهم هذا الإنسان الزائر تحت ثير الاحتلال، والتي يجب أن تشغل بدلا منها أمور مصيرية أخرى.

القضية الرئيسية تتبع من خلال معالجة هذا الموضوع بطريقة شعرية: حيث إن علاقة المواطن الفلسطيني بوطئه تتعطف عن علاقة أي إنسان آخر بوطئه، إذ إن هذه العلاقة الحكومية باحتلال غاشم أثبت بما لا يدع مجالاً للشك، فقدان أدنى المعايير الإنسانية والأخلاقية على مستوى الإنسان أجمع تولد تواعيل خاصة، أبسطها السجن أو المنفى، وهما يؤلذان الذكريات والحنين؛ ولذلك فإن هذه المفردات تحمل مساحة أكبر، وشكلا أوضح، وحساسية خاصة عند الإنسان الفلسطيني الذي يواجه بصمت مطبق على مستوى دول العالم كله، مما يجعل

الشاعر يتفجر قائلا: «تصرخ وتصرخ كي تكسر هذا الصمت للملحاح بصمت أعلى، فيتندر الصمت ثم يعود إليك مستعينا بطاغوت الأرق، فتوقد شمعاً وترشد الصمت إلى باب الخروج: ... من هنا تمضي وتصل إلى مقرّك الدائم: ضمير العالم.» «أمام صمت عالمي، يبارك الطغيان ويؤازره، لا يد للفلسطيني أن يتخيل في الذاكرة قبل المكان، لأنه يحيا في ماضٍ رضيع مزروع في حقول كانت له منذ مئات السنين ولكن «ساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلعن جسر من باب، وخرج الحاضر من شباك، وبمضيعة أو اثنين، انتقل اسم البلاد... إلى اسم آخر، وصار الواقع فكرة، وانتقل التاريخ إلى ذاكرة. الأسطورة تنزّو، والنزّو يعزّو كل شيء إلى مشيئة الرب الذي وعد ولم يخلف المهاد. كتبوا روايتهم: عننا، وكتبوا روايتنا: عادوا إلى الصحراء.» «هل يمكن أن تكون المأساة أسوأ من ذلك؟ وماذا يفعل الشاعر أمام خراب «الهي» كهذا؟ لا يمكن له إلا أن يردد ناصعا: تذكر ملاحج وجهك وأنس ضباب الشتاء تذكر مع اسمك أمك وأنس حروف الهجاء تذكر ببلادك، وأنس السماء.» ٦ هذه هي الأولويات التي يطالبها الشاعر من ابن جلسته حتى تظل كيئوته فلسطينية، فما هو أصغى عند هو أن اسمه اسم الأرض. ٧ يبحث الشاعر عن شيء من العدل في كل ما يعيد به هلا يحصل عليه، فالعدل يحتاج إلى أشياء غير موجودة واحدة لا تكفي لمقد صدقة مع شاء قارس، لا يمكن لأي داهية قانوني أو لنوي أن يصوغ معاهدة سلام ويحسن جوار بين قصر وكوخ، بين حارس وأسير، ولذلك فالشاعر يخرج من كل شيء حوله، ويهرب إلى عالم متخيل مكتوب على ورق، ٨ فكل شيء يدفع إلى الحيرة، وبخاصة هذا «الخيال المقطوع بين الواقع والخيال» بين حرب تروى وحرب تترك. ٩ وما نعتده أن صاحب النسر عندما كتب هذه العبارة لم يكن حائرا، ولكنه قصد بشكل مباشر أن حرب الواقع هي التي تروى، وفي الرواية احتمال الصنق والكذب، أما حرب الخيال فهي التي تترك، والرؤية هنا صادقة، وهذا يعود بنا إلى البداية، إلى اللامعقول، إلى التناقضات التي تحكم هذه العلاقة بين الشاعر والفلسطينيين من جهة، وبين المحتل من جهة أخرى.

أمام هذا التجاذب بين قوة محنة ظلمة، وإنسان متشبث بعقده في الوجود يتولد الصدام بين هاتين القوتين غير المتكافئتين (العين والمحرز)، فيتأسي القتل والسمج، والنقص، ويهجر مئات الآلاف ليمود الضيع والاعتقالات من جديد: «ومر كمت قلت ... أسافر أو أهاجر أو أرحل» دون أن يتضح الفارق في مصيرك بين السفر والهجرة والرحيل من كثرة ما تنسج المخدرات لومع المترادفات، ومن فطما ما تتعرض الاستعارة للتحويلات: من وطني ليس حقبة، إلى وطني حقبة. ١٠ ومع هذا يظل الفارق بين المنفى والبلاء هو أن المنفى حالة فردية والبلاء حالة جماعية يستبدلها المحتل ببلاء أخرى، عكسية، هي الاستيطان.. وظل كل ما يخرج عن لاشعور الشاعر محمود درويش، متشعا بالتدبير والقلق، متشعا بالسواد: «وتسال ما معنى كلمة «لاجن»؟

سيقولون: هو من اقتلع من أرض الوطن.

وتسال: ما معنى كلمة «وطن»؟ سيقولون: هو البيت، وشجرة التوت، وقنن الدجاج، وقنن النحل، ورائحة الخبز، والسماة الأولى.

وتسال: هل تنسج كلمة واحدة من ثلاثة أحرف لكل هذه الحداثيات، وتضيق بنا؟ ١١

ومما لاشك فيه أن الشاعر معني بالبلاء العام، ولكن المنفى أقرب إليه، وعلى المنفى لا يستغرب إذا رأى يؤثر الاغتراب في المنفى على الاغتراب في البيت، فعندما يقرب الإنسان في وطنه يفقد إلى أدنى شروط العيش الصحية، ولذلك فإن في المنفى ما يوجب ذلك. ١٢ عبر هذا المتطور تعامل الشاعر مع

المنفى، ونظر إليه من الجانب الإيجابي، فهو يقوّي المخيلة ويشحنها، ويولد الشعر، ولذلك نراه يقنن به أحيانا، كأن يقول: «مسامدك أيها المنفى حيث تليق بك المديح هناك... تحت شجرة التين التي تستضيئي عند بيت أمي، عابرا في خريف عابر.» ١٣ «البحس هذا ما يحتاجه ابن الوطن في المنفى أو السجن؟ ما من شك أن في كليهما حرمانا للكائن من مشهد الشجرة والبحر، ولذلك يرى الشاعر أن الحرية هي الخيلة القادرة على استعانتها إلى السجن. ١٤ ولعل في هذه التفاصيل الصغيرة التي تتلاق بالبيت والشجرة وتغيف الخبز رائحة القهوة، جل ما يحتاجه المنفى في مناه، أو السجن في سجنه، وهنا يولد الجنين الشرعي للمنفى كبريا شامعا دون أن



القول المعروف «كل إناء يضح بما فيه» لأن نظرية الفلسفة تأثرت بها، ولنعم النظر إليه وهو يتحدث عن الصمت قائلا: «الصمت نعمة الجدران، والوشاية الفراغ للفراغ، وللصمت صوت العتمة التي تصاب وتتساق بهيبة جيش سري المواق، وللمصمت هميس حاسة تتلعلل المواق، وفيه النجوم بين النوم والبهجة...» الصمت لمن يحول غرفة النوم إلى غابة أشباح^{٢٦}. لنلاحظ الفاضل هذا المقطع «نعمه الجدران، ووشاية، فراغ، عتمة، جيش سري، ظنين، غابة أشباح»، ولننصاع: هل يستعمل هذه الألفاظ لهذا المقام (الحدث عن الصمت) إنسان يسكن في المناطق الاسكتدافية مثلا؟ إن العدو الإسرائيلي وعلاقة الشعب الفلسطيني معه، يؤثر في أفكار الشاعر، التي تنعكس على لفته، إن أجواء الزنا، والفسح، والوشاية، والمستعمرات، والتوطن، والتجهيز، والجيش السري؛ كل هذه المصطلحات الموجودة بقوة في الاحتلال، صارت حاجسا ملك عليه عقله، وسيطر على شعوره، وتسلسل إلى لاشعوره ولذلك أخذت هذه المفاهيم تلطف عند كل مناسبة مهما كان موضوعها. هذه العلاقة بين الشاعر وأبناء شعبه ليست علاقة مختلفة، وبسببها صار مريضاً بالاحتلال وهذا ما أكدته في أكثر من موضع، فهي علاقة يراها ويرعاها، ويشعر بها في بقية ونومه، لننظر إلى قوله في «جداريته»:

**وكلمنا فقتضت عن نفسي وجدت
الآخرين، وكلمنا فقتضت منهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الغربة الحشود؟^{٢٧}**

وما هو ذا يتحدث عن الخلود، ويجعله علف الحمار المنكر، ورشوة يمرضها الماكر على تاريخ أمكر^{٢٨} وفي مكان آخر يذكر عنه: «... ما هو إلا أحد الآثار السلبية أو الإيجابية لحادثة الوجود، وخوف الروح لحظة انعتاقها من جسد عرته، ولأنه على منكنى لا عهد لها بها...^{٢٩} ونظن أن عدم حرمة الخلود واضح في الفكرة الأولى نتيحة قلقة، وخوفه واضطرابه واضعان في الفكرة الثانية، ولتأكيد هذه الفكرة تنطرق أخيرا إلى رأيه بالحب، وأكثرها رقة: «لحب تاريخ انتهاء، كما للعرم وكما للمعلبات والأدوية، لكنني أفضل سقوط الحب بسكتة قلبية، في أوج الشبق والشفق، كما يسقط حصان إلى هلاوة^{٣٠} وما نطقه أن مقلعا كهذا لا يحتاج إلى تعليق.

إن ما نريد تأكيداه أن كاتب النص

وإذا كان الدوي. كطائر. صفيح الحجم، فإنه في مجموعته الشعرية «الجدارية» يتعامل مع مخلوق أصغر منه، إذ يقول: «نهر واحد يكتفي لأهمس للقراشة: آه يا أختي^{٣١}»، هل يمكن أن يوزع الشاعر أخوته على مخلوق أكثر صفرا وصفارا من القراشة؟ لنعم النظر في قوله: «أنا والذبابه حران» أختي الذبابه تحنو علي / تحمل علي كتفي ويدي / وتذكرني بالكتاب / لم تطير، واكتب سطرًا: ثم تطير تطير / ولا استطاع الحديث إلى أحد / أين أختي الذبابه / أين أنا؟^{٣٢} هذه الشواهد التي مزمت معنا تستوقفنا بشكل ملح عبر أكثر من قرينة، منها:

• إن الأديب نسب أخوته لكائنات يجمعها أنها تطير، وهذا يعزى إلى حالة القلق وعدم الثبات التي يعيشها، والشعب الفلسطيني من جرّاء رزوحهم تحت نير الاستعمار.

• إن الأديب تعامل مع كائنات يجمعها الضعف والحقارة، (السوري، الذبابه، القراشة). وهذا بدوره يعود إلى حالة الضعف والهوان التي يعيشها أيضا مع الشعب الفلسطيني.

• هذا التواضع هو نوع من تعاطف المصائب مع المصائب الذي يرى فيه نفسه، ويقبله على ضعفه، ويواسيه. وتجدر الإشارة إلى أن أدبيات كبارا تعاملوا مع كائنات ضعيفة معترفة بهذا الشكل، ومنهم «طاغور» و«أبو العلاء الميري»، ولكن المنطق الفكري والفلسفي الذي ينطلق منه درويش يختلف عن منطلقاتها. فدرويش، في كل أعماله لا يتغنى عن نظريته الجماعية التي يملأها كون بلده يقع تحت الاحتلال، وهو بالتالي لا يغتا يجمع بين الهتين الشخصي والجماعي وكثيرا ما كان همّه انشغافا أنكاسا لهم الجماعي، وهذا ما يجعل معاناته مضاعفة.

إن هذه الأجواء التي تحيط بالشاعر تمتلك عليه حياته وفكره، وتجعلنا نردد

**شمة حالة تتكرر
دائما في الكتابات
الشعرية لهذا
الأديب، وهي
نايعة من نزعة
إنسانية وفلسفية
تمتثل بها نفسه**

يعرّ بمرحلة الطفولة، هذا الجنين الذي يأخذ سمى «الحنين» يرى فيه درويش «مسامرة الغائب للغائب، والفتات البعيد إلى البعيد»^{٣٥}. ويحتل خصوصية كبيرة عنده، وهو حين يتكلم عليه فإنه يتكلم بشغافه كبيرة، لم لا وله فعل المسح، يمتلك القدرة «على إضفاء ما لم يكن على ما كان، كأن تصبغ الشجرة غالية، والحجر جملة، وكأن تكون سعيدا في زنازة تراها أوسع من حقيقة عامة، وكأن يكون الماضي واقفا في التظارك غدا ككلب حراسة، وفي الحنين يكتب ما لا يتعمد من الكذب لأنه يكذب بصدق، كذب الحنين مهنة، والحنين شاعر محيط يمد كتابة القصيدة الواحدة مئات المرات»^{٣٦}.

ب. تفاهيا حياتية وفلسفية:

ذاك كان الجانب الأول من الكتاب، ولما جانب آخر مهم بث فيه الكاتب بعض الآراء الفلسفية حول عدد من القضايا الحياتية كالحب والصمت والخلود... والافتات للنظر أن هذه الآراء قدمت بطريقة سيمرية، كان يقول: «الكمال هو وهي نقصان»^{٣٧}، أو «الذاكرة متحف شخصي»^{٣٨}، أو «الليل ميكروت صوت / الليل طبل الصدى»^{٣٩}، أو قوله «البحر سرور استمرات مائية، البحر مشهد لغوي»^{٤٠}، وعندما يتحدث عن الموت يقول إنه «حياة من نوع آخر، إنه نوم معاني، نوم كالي الهامة... (أو) إن الموت لا يوجب الموت بل يوجب الأحياء»^{٤١}، إن مثل هذه الآراء، وثمة غيرها، تحمل بين طياتها خصائص الشعرية من حيث التكثيف اللغوي، والإدهاش، والفردة. وهذا يؤكد أن هذا النص لا يخلو من الشعرية حتى في مقاضله النثرية، ومن البديهي أن هذا عائد إلى كون صاحب النص شاعرا.

ثمة حالة تتكرر دائما في الكتابات الشعرية لهذا الأديب، وهي نايعة من نزعة إنسانية وفلسفية تمتثل بها نفسه، وقد كرمها في هذا النص أكثر من مرة، هذه الحالة هي محاولة الانماهي مع الكائنات الأخرى الضعيفة منها على وجه الخصوص، نلاحظ هذا عندما يخاطب محمود درويش الشاعر، نظيره محمود درويش الإنسان قائلا: «وما تعلم أولى الكلكل / وليني شعا سريا للدوي: / أخينا الثالث / ٢٢». هذا الشعور بالأخوة مع هذا الصغور الصغير، يمكن أن يعزى إلى حالة طفولة دائمة يعيشها الشاعر باستمرار، يصير عليها، عندما يجعلها حاسة سادسة، ويطلب العودة إليها^{٤٢}.

الكتابة في عمان



أسير لحالة الاحتلال التي يعانها وشعبه، وهي التي تسيطر على تفكيره، ولغته، بل آرائه الفلسفية في القضايا الاجتماعية والإنسانية كلها، وهذا ليس بمستغرب من شاعر مثق محب لوطنه وشعبه كمحمود درويش.

ج. القضية الفنية:

إذا كانت هيمنة الاحتلال قد فرضت نفسها على الشاعر، فإن حالة ثانية قد فرضت أجابها عليه، إنها الحالة الشعرية نفسها التي امتلكت عليه حياته، وشكلت وجودها كفة موازنة للحالة الأولى، ومن البديهي أن ينظر الأولى من الجانب السليم، والثانية من الجانب الإيجابي. هذه الحالة الشعرية تبدأ من الكلمة، ولكن هذه الكلمة التي قدر لها أن تولد داخل النظام الشعري تمتلك خصوصية ليست لشبيهتها التي ولدت داخل نظام الحكيم، أو السرد التراثي؛ فهذه الكلمة «ممنطة»، إن جازت لنا التسمية، مشحونة بطاقات إضافية، ولذلك فإنها تتسلل من المصمم اللغوي متصصة بكل المقوِّرات التي تتخسر به، إلى شجرة نسب جديدة لا تمت إلى أصلها بأي قدر من القرابة، والشاعر، أي شاعر، لا ينظر إليها على أنها لقطعة ولا هجين، بل إنه يعطيها حنا من التقدير، فبرساعاتها يبنى مدنته، ويسيطر أحلامه، بل إن محمود درويش يقول: «... الكلمات هي الكلمات»^{٣١}، من هذا المنطلق ستغدو الكلمات قطبا تدور حوله أشياء الشاعر، لأنها تحمل عصا سحرية تناسب حالته، ولذلك يردد: «جز المكان إذا برسن العبارة، ... الكلمات وحدها المؤلَّفة هي هذا الغروب لترميم الكشف عن المخبوء والمعنى، ولذلك لا ينكسر من زمان ومكان، ولتسمية آلهة غفلات عذبة، وخاصدت حروبها بأسلحة بدائية، الكلمات هي المواد الأولية لبناء بيت، الكلمات وطن»^{٣٢}، وهذا ما يعطي للكلمات خصوصية لا تتميز بها بقية الأمور الأخرى في هذا العالم، حيث إن فيها إيقاع البحر، ونداء الغامض، فيها الكسوف من الظهور والمغنى، ولذلك لا يستغرب المثقني أن يمنحها الشاعر كل هذه المكانة، فهي أداته التي يستغل بها، ومن دونها يفرض هو نفسه من صمونه، ولا يستغرب كذلك أن يتساءل بانتهائس كامل، وكأنه يقر للكلمة بكل هذه المكانة التي استعقتها عن جدارة: «كيف تنسج الحروف لكل هذه الكلمات، وكيف تنسج الكلمات لاحتضان العالم»^{٣٣}.

هذه الكلمات التي لا يروم الشاعر ترويضها، بل تعليمها الجموح، لا يشيها

إن في نص درويش، الذي بين أيدينا، بعض الملامح التي توجّه القارئ نحو طريقة تفكيره، ورأيه في كثير من الجوانب الفنية

إلا المجاز الذي درّب الكائنات كلها على هذه اللعبة^{٣٤} والمجاز له صنو هو الفموض، ولكن هذا الفموض هو بدوره صنو الإبداع، إنه من التقنيات الفنية التي لا يتنازل عنها شاعر يحترم صناعته، ولذلك فإن محمود درويش الذي صار يلتزم به بعد أعماله الأولى التي كان شعارها أقرب إلى مقولته «فصلادنا بلا لون ... إذا لم يعرف البسطا معانيها، لا يفنا يؤكد على دور الفموض في رفع مستوى القصيدة، ولذلك نراه يردد على نمشه وكأنه يتذكر سيرته الذاتية: «دنة شيء يتزأ بالغامض، لا يشم ولا يلمس ولا يتذوق ولا يلمس، هذا ما يجعل الطفولة حامية سادسة، فسوء الحالم من فرط ما ركبنا للكلمات من اجطعة لا يراها الكبار، وتحزّشت بالغامض واغترت»^{٣٥}.

إن في نص درويش، الذي بين أيدينا، بعض الملامح التي توجّه القارئ نحو طريقة تفكيره، ورأيه في كثير من الجوانب الفنية، وهذا الكتاب هو الأول من نوعه في هذا المضمار، صريح أن كثيرا من الأدباء أنشوا كتباً مفتاحية تسهل الدخول إلى عوالمهم، ولعل على رأسهم أدونيس في كتبه عن «الشعرية»، و«زمن الشعر»، وغيرها... إلا أن كتاب درويش يتميز بأنه ليس كتاباً تقنيا، وهو متقدم الجوانب، وآراؤه صُنّعت بشكل يعتمد طريقة «التداعي الحر»، إن جاز لنا هذا التعبير، وهذا يتطلب من القارئ أن يعيش الكتاب، في أثناء قراءته، ويصير حتى يشر على ضالته من خلال تلاوت الصوتين: صوت درويش الشاعر، وصوت درويش الإنسان، والطريف في هذا الكتاب أن الشاعر يعطي رأيه في قضية فنية ما، ثم يسوق مقاطع تأتبي وكأنها أمثلة تطبيقية على ما يقول، فيبد أن يعطي درويش رأيه في الفموض، يأتي على موضوع هو غاية في الأهمية، هذا

الرأي يقف عنده عندما يقول: «مقلتنا إن الشعر هو الشاعر. وكان علينا أن نصدق الشعر وتكتب الشاعر، فهل لي أن أقرّ أنك من جديد لأدرك كيف تمسوس المهارة ربح المباراة، لتجلب من كل شجرة أنثى، ومن كل أنثى شجرة، فتكتب على الأنثى وعلى الشجرة معاً أبغبر هذا يصدق الشعر»^{٣٦}، ولعلنا: إن تطابق الصورة مع الواقع خير يدفع الخيال إلى الحياء. فلتكتب صورة الشيء لئلا ما بعد الشيء، تقرأ في ضوء الرؤيا ما يحنينا لعدم»^{٣٧}.

يطمينا الشاعر محمود درويش في هذه الأسطر القليلة رأيه في قضية الصدق الفني، وكيف يتعامل معها، وما هو معروف أن هذه القضية يمكن أن تستنفد صفحات كثيرة، ولكن أنية التكثيف الشعري تطغى عليه، فيعطي القارئ كلاماً نهائياً في قضية شائكة بهذه الأسطر العديدة، ويركز الشاعر في هذا المقطع على مفاتيح مهمة تبدأ من تصديق الشعر بما يقول لأنه ليس كلاماً إخبارياً، ويقف عند قضية أخرى يجب ألا تمر هكذا في المهارة، والمهارة وحدها لا تصديق الشعر عما يقول لأنه ليس كلاماً في التي تجعل غير الممكن ممكناً، وثلاث مسائل فيه استهتام استكثري عندما يقطع القول في هذا المقام يقول: «أبغبر هذا يصدق الشعر» أخيراً يدعو إلى أن تكتب صورة الشيء علىمكن، ويؤمن أن هذا يحنينا لعدم في ضوء الرؤيا.

إن محمود درويش يتدفق عبر نصه، وهذا اسلحاً ذو حدين، إذ يحتاج القارئ إلى فطنة حتى يربط الموضوعات مع بعضها بعضاً، ولا شك أن في هذا الأمر صعوبة كبيرة، بل إن في ربط الأفكار مع بعضها شطحا هو أقرب إلى اللامعومق، ومع هذا، لا يعدم القارئ متعة عند الجنون، لننظر إلى بعض الأمثلة التطبيقية على آراء درويش، مستعني البحر سماء مقبولة، وتسمى البئر جرة لحفظ الصوت من عبث الريح، وتسمى السماء بجزر معلقاً على الفموض»^{٣٨}، والأسوال الذي يتبادر إلى الذهن هو ما علاقة الصدق والكذب معاً؟ وإذا أردنا المساحة أكثر لقلنا: أين الكذب في كل ما مر معنا من «لا مقبوليات» سافها الشاعر، إن الأمور تجري بشكل نسبي، ووفقاً للزاوية التي ينظر منها الشاعر، وشيء طبيعي ألا تتوافق زوايا وزاويته، ينطبق مثل هذا الكلام على الهولوسات التي تصدر عن الشاعر، ويمكن لنا أن نعطي أكثر من رديف لهذه الكلمة: مسرالية، رؤيا، ... إلخ، ومثل هذه الرؤى تعطي النص حيوية وإبداعاً، كما تمتع الموضوع المطروح بعداً إضافياً يخرج



من كينونته الثقافية، فالشعر كيانية ثقافية في الدرجة الأولى؛ أما السليقة، وكيف تعبر الثقافة عن نفسها، فهذه مسائل تقنية، وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء إذا كان له عمل جدي، فكلما عرفت أكثر كلما أصبحت الكتابة أصعب، لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط هذا الزحام، فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من تقنية، وهو جزء أيضا من اعتراف بأن الشاعر ليس فردا لهذا الحد، فهو صوت الفرد، ولكنه نتاج تراكم ثقافي

٤١٠

إن الشاعر يرى أن الكتابة الشعرية تزداد صعوبة كلما عرف الشاعر أكثر، وأصعب بشكل كامل، إن السوادوية التي يقدمها الشاعر في هذه اللوحة، نابعة من سوادوية الوضع الفلسطيني بالدرجة الأولى. ولعل في الإشارة الأخيرة (فقدت لغتي) معنى مكثفا يمكن أن يراق فيه مداد كثير، ففقدان اللغة هنا فقدان للهوية والوجود الناتج عن فضائية كثيرة يصنعها الاحتلال بتطويع كبير. تبدأ من عملية تهجير الفلسطيني، وتوطين اليهودي، والمساوالت التي تجري في السر وفي العلن، من أجل عدم رجوع هؤلاء المهجرين إلى ديارهم، وتفتقم هذه المساويع بالمارسات التي يعارضها العدوان ضد من بقى من الفلسطينيين، وكلها ممارسات غير إنسانية، ولا يصحها عقل؛ لأن الفلسطيني بعد كل ما يعانيه، منهم بالإرهاب والوحشية، والأنتكى أن ثمة تأنيدا دوليا كاملا، وصمتا عربيا شبه كامل، يثبت انعدام العدل والأخلاق من هذا الكون.

أمر هي آخر تعرض له الشاعر في كثير من أعماله أكثر من مرة، وهذا ليس حيبا لأن كل إنسان ينضج بما فيه، كما أشردنا، هذا الأمر هو «طقس الكتابة» نفسه، يقول: «وفي الوسط أوراق بيضاء، ملأى بكتابة بيضاء، وتناديها، وفيها ما فيها من ذكارة السابقين المتخفية. وأنت وحده بلا معين وبلا ضمان، تحاول أن تنشر على حطرك الخاص بك في هذا الزحام الأبيض الممتد ما بين الكتابة والكلام. لم تعد تصال: ماذا أكتب، بل كيف أكتب؟»

هذا الضموض أخذ حيزا كبيرا من تفكير الشاعر وقد عرض مثل هذا الرأي نثرا عندما سألته حسن خضرة: «سؤالا في هذا الموضوع، فأجاب: ... إذا لم تكتب على الكتابة، فذلك يخرج الشعر

إن الشاعر يرى أن الكتابة الشعرية تزداد صعوبة كلما عرف الشاعر أكثر لأن الشعر يعني الإبداع، والإبداع نقض التقليد

إن همه الشخصي ناتج في غالبية عن همه الجماعي، فإن النتيجة تندو أمامنا واضحة بشكل كامل، إن السوادوية التي يقدمها الشاعر في هذه اللوحة، نابعة من سوادوية الوضع الفلسطيني بالدرجة الأولى. ولعل في الإشارة الأخيرة (فقدت لغتي) معنى مكثفا يمكن أن يراق فيه مداد كثير، ففقدان اللغة هنا فقدان للهوية والوجود الناتج عن فضائية كثيرة يصنعها الاحتلال بتطويع كبير. تبدأ من عملية تهجير الفلسطيني، وتوطين اليهودي، والمساوالت التي تجري في السر وفي العلن، من أجل عدم رجوع هؤلاء المهجرين إلى ديارهم، وتفتقم هذه المساويع بالمارسات التي يعارضها العدوان ضد من بقى من الفلسطينيين، وكلها ممارسات غير إنسانية، ولا يصحها عقل؛ لأن الفلسطيني بعد كل ما يعانيه، منهم بالإرهاب والوحشية، والأنتكى أن ثمة تأنيدا دوليا كاملا، وصمتا عربيا شبه كامل، يثبت انعدام العدل والأخلاق من هذا الكون.

أمر هي آخر تعرض له الشاعر في كثير من أعماله أكثر من مرة، وهذا ليس حيبا لأن كل إنسان ينضج بما فيه، كما أشردنا، هذا الأمر هو «طقس الكتابة» نفسه، يقول: «وفي الوسط أوراق بيضاء، ملأى بكتابة بيضاء، وتناديها، وفيها ما فيها من ذكارة السابقين المتخفية. وأنت وحده بلا معين وبلا ضمان، تحاول أن تنشر على حطرك الخاص بك في هذا الزحام الأبيض الممتد ما بين الكتابة والكلام. لم تعد تصال: ماذا أكتب، بل كيف أكتب؟»

هذا الضموض أخذ حيزا كبيرا من تفكير الشاعر وقد عرض مثل هذا الرأي نثرا عندما سألته حسن خضرة: «سؤالا في هذا الموضوع، فأجاب: ... إذا لم تكتب على الكتابة، فذلك يخرج الشعر

به عن المؤلف، والشعر إن لم يخرج عن المؤلف خرج عن جلده، يقول في نفسه: مسرداب كعاج يثر مهجورة، تصرخ ولا تسمع صراخك، تختفي بدخان ينشره خلل في جهاز التمسك، لتلك تراه وتشمه وتختفي. ويربط ممرضان إلى صخرة وينهالان عليك ضربا، ثم تنفك حافلة بلا سائق إلى زنزانة. تصرخ ولا تسمع صراخك، ترى إلى نفسك تمشي عاريا في الشارع. تحاول أن تغطي عورتك بيدك، فتسقط منك يدك، يتناولها أحد الصبية ويرميها بها ضاحكا: أبي مجنون. تصرخ ولا يخرج صراخك. يسقط في رثيتك كالحجر. تنزع أحد الأجزاء الطبية، فين جرس الإنذار. يأتلك السجبان بهراوة غليظة. تحاول أن تقول له شيئا، فلا يخرج منك صوتك. تشير إلى أنك تريد ورقة وقلمًا. تكتب: فقدت لغتي. ٢٨ هذه الرؤيا تدخل إلى نسج النص الدرويشي باستمرار، ولتأخذ قطعنا صغيرا مشابها له ولنعلم النظر بك هي تتجلى رؤيتنا بشكل أفضل، يقول في جذاريته مجسدا حالة معاناة للحالة الأولى، وكان. فيها. تحت سيطرة المخبر من جراء خضوعه لعملية في القلب:

رأيت طبيبي الفرنسي
يفتح زنتاني
ويضربني بالعصا...
رأيت شبابا مغاربا
يلعبون الكرة
ويرمونني بالحجارة: عد بالعابرة
واترك لنا أمنا
أي أبا الذي أحطأ المقبرة
رأيت «ريني شار»
يجلس مع «هيدفر»
على بعد مترين مني
رأيتهم يشريان النبيذ
ولا يبحثن عن الشعر...
كان الحوار شعاعا
وكان غد عابر ينتظني ٣٩

إن نحن أمام مجموعة من الرؤى التي رآها الشاعر، ولا نقول تخيلها، لأن مفردة تخيلها في الشعر تصاري في مقامها لكلمة رآها في الواقع، وهذه الرؤى لها توضع عيبا، ولا علاقة للمشوائية بها وإنما وضعت لأن الشاعر يريد أن يقول بوساطتها شيئا ما، ولعل من أول الأشياء التي تتبادر إلى الذهن من جزء قراءة مقطع كهذا، هو أن الشاعر يريد أن يبرز حالة يعيشها، وكلما كانت حالته مأساوية كلما كانت لوعته الشعرية قائمة في موجوداتها، سوادوية فيها تقول، وبما أننا أمام غد هنفي، وقد افترضنا مسبقا أن الشاعر لم يفصل عن مجتمعه، بل

الكتابة الشعرية

مكتبة الأعماق

الفنية التي تناولها الشعراء على اختلاف رؤاهم، وهو بصوته الشجي يمكن أن يرمز للفرح والحزن، كما يمكن أن يكون رمزاً للثراء، أو الماضي، ويمكن أن يرمز للحنين، ويمكن أن يحمل بعداً سلبياً للدلالة على التقديم الملهتن، ولعل في تساؤلات الشاعر محمود درويش المتوعدة ما يثبت ذلك، إلا أنه يقدم الرأي القاطع به عندما يشير إلى أنه يبكي كمن يستيق الفاجمة. لكن الشاعر شعر أن هذا الموضوع لم يكتمل فأدركه بشعر يثبت فيه وجهة نظره بشكل أكثر وضوحاً: سالتك / لكنني أدرك / أن هواء الليل على جبل مقنوب بالنائي سيرشح دما سميهاً ندى / تستصير غداً نائياً مسجوراً / قلت / علم تستعيني / لم يكبر جرحك بعد فما تتركتني في هذا الروابي أبحت عنك سدى / لم تستعيني ١٣٠.

الاختلاف واضح بين النسقين الثري والشعري من حيث الاكتشاف والصورة والإيقاع، وتفعيلات بحر الخفيف جاءت ملائمة للنسق الثري الذي احتضنها، كما منحها السرعة التي تناسب الحالة (حوار مفترض بين شخصين، ومثابة لفكرة ثرية سابقة)، ولعل هذه الخطوط المائلة استطاعت أن تؤدي دوراً أرادها الشاعر لها، فقد حدثت الجملة، ويثبت مكان الوقوف، ويجمع الضطر الشعري، وأشارت إلى أننا أمام مختلف من الكلام، فبعد أن حدد الشاعر مفهومه للنأي، أدخل نفسه ضمن الجمعة التي أرادها له وهي اليأس والحزن...

وعلى الرغم من أن هذه الطريقة استعمالها الشاعر في معظم الأجزاء الشعرية التي كتبها في نضج، إلا أنها لم تكن الوحيدة؛ فقد وضع أنساقاً شعرية كاملة لم يستعمل معها الخطوط المائلة، منها قوله: «والآن وأنت مسجى فوق الكلمات وحيداً، ملفوفاً بالزئبق والأخضر والأزرق، أدرك ما لم تدرك:

أن المستقبل متذلل

هو ماضيك القادم ٤٤

آخرها يشير إلى أنه على الرغم من أن المقاطع التي أطلقنا عليها تسمية «شعري» حملت مكونات الشعر من حيث الكثافة اللغوية والصورة والجبرس الموسيقي، إلا أنها لا تقارن بشعره المعروف ذلك أن غالبية هذه المقاطع فيها نبرة خطافية مباشرة، ومستواها متفاوت بين أولها وبوسطها وآخرها، وبالتالي فإن سوتها الفنية أدنى بقليل من سوية أقرانها وليست الغاية من هذا القول انتقاص

عمل الشاعر. فهدى محمود درويش أفضل من جيد كثيرين غيره، ولا ننسى أننا أمام نص لم يصنح له بالشعرية. ولكن النظرة النقدية تقتضي منا الإشارة، وكمثال على كلامنا نسوق قوله:

هذا هو الولد الشقي ابن الشقي / ابن الشقي / وابن مالك وابن تارك / جئت منك وجئت من عدم ومن إحدى قصائدك القديمة جئت، جئت من الخيال / لكي أعيد لك الخيال وأحفر اسمك / في الصخور كسائر الشعراء في هذا اليباب / سألت بئلاً عن أبيه فقال لي: خالي حصلن ثم غاب / ١٥٠٠ إلخ. يختم الكاتب كتابه بطريقة طريفة ومعمرة، إذ إنه يبدأ فصله الأخير بالطريقة التي بدأ بها نضج: مسطراً مسطراً أنترك أمامي بكفافة لم أوتها إلا في المطالع ١٦٠، وهو يبدأ بكل فقرة من الكلمة التي أنهى بها فقرته السابقة. وكان الكاتب يصمر على جعل رحلته في هذا الكتاب دائرية، كأنها رحلة عبر الكرة الأرضية تناول

ما فيها من موجودات، والكتاب يحق رحلة في موضوعات شتى: سياسية، واجتماعية، وفكرية، وظيفية وأدبية. جاءت كلها بأسلوب درويش الرشيق. إن هذا الكتاب محطة جديدة ومتميزة في حياة الشاعر، ارتقى من خلاله، على جروحه، لم يهزل ولم يدهن، فقد المحتل بشراة، ونقد بعض السلبات الموجودة عند ابن بلد، ومنها سيطرة بعض أنواع الفكر الديني على عقول الناس مما ولد نوعاً من الانكاثية الكبيرة التي أدت إلى تعطيل التطور، وانصرافهم إلى أمور حياتية بسيطة بدلاً من أن يطوروا أدوائهم العلمية على مقارعة محتل أرضهم بدمع في حربه على تخلفهم، وفي كل هذا، جعل ذاكرته وسدسها في التي تكلم أحياناً، وتفتقر في أحيان أخرى.

كتب محمود

١٦. القصيدة، ص ٢٩
٢٧. حذابة، ص ٢٣
٢٨. قطر في حضرة العبد، ص ١٠٠، ١٠١
٢٩. القصيدة، ص ١٧٠
٣٠. القصيدة، ص ١٣٢، ١٣٣
٣١. القصيدة، ص ٢٩
٣٢. قصيدة، ص ٢٩٩
٣٣. الشعر يرى في الكلمات، درات للحقيقة، حيث إنها تستعير أن تسمى الأمور بمسماها، ويبري ما يفتح إلى تسمية، ويحبب صفة القندس عن وجه حق، بل إنه يجعل قوته أكبر من قوة السلاح. انظر: القصيدة، ص ١٤٣، ١٤٤
٣٤. القصيدة، ص ٣٠
٣٥. انظر: القصيدة، ص ١٤
٣٦. القصيدة، ص ١٦٩
٣٧. القصيدة، ص ٣١
٣٨. القصيدة، ص ١١٥، ١١٤
٣٩. الحذابة، ص ٣٠، ٣١. تجرد الإشارة إلى أبي انحرز الصبي، ولم تذكره كدليل، بل سنه تأكيد لفكرة فقط
٤٠. في حضرة القباب، ص ٩٩
٤١. محمود درويش / لا أحد حولي، حوار أجراه هسان زقطان، حسن البرغوثي، حسن خضرة زكريا، محمد التوكل طه، مجلة الشعراء، بيت الشعر، السلط، ربيع وصيف ١٩٩٩م، ص ١٨
٤٢. القصيدة، ص ٢٢
٤٣. القصيدة، ص ٢٣
٤٤. القصيدة، ص ٢٣
٤٥. القصيدة، ص ١٥٨
٤٦. القصيدة، ص ١٩٩، والمصفحة ١٧٣
وهو في النهاية يتطيف المبراة التالية: أوائل عطش كاشح يحطت بالقطيع الأخير ليليل التائل في ما عضي من هولاءه

١٩٩٩



البحث في أجناس أدبية مخصصة، وطرق مجالات

إبداعية سبق الخوض فيها باستعرا، الأمر الذي يهدد بأن يسم البحث العلمي بسمات الاستساح والتكرار والثبات، وينفي عنه سمات المغامرة والجدادة والكشف.... أما ثانيتهما، فتتعلق بمابهية الأسئلة التي يمرضها الباحث على طاولة النقاش، والتي لا شك هي أنها كانت متقدمة، تطبيقاً على الأقل، على كثير مما روجته الساحة النقدية المغربية، في فترة الثمانينيات من القرن الماضي. فهل كان للنقد الأدبي، آنئذ، أن يهتم بمفاهيم الجنس والمكون والسمة، وهو في خضم هوسه الإيديولوجي وإنشغاله السياسي، ونزعاته الموضوعية الضاربة؟

ومن الإنصاف العلمي، حقاً، أن يقال هذا الاجتهاد النقدي جائزة المغرب للكتاب، عام ١٩٩٨، فضلاً عن جائزة الأديب المغربي «عبد الله كنون» لعام ١٩٩٩. فهل تمكن هذا المؤلف الذي أنجز معطاه في بداية الثمانينيات أن يخطف الأضواء من مشاريع نقدية معاصرة لو لم يكن على قدر معتبر من الحرورية النقدية والوجودية الأكاديمية؟ ما هو يا ترى السر الكامن خلف هذا التوقيف؟

يكشف الباحث عن ماهية إنجازاته بالتأكيد على أن مؤلفه «قصص الأطفال بالمغرب» من الكتب التي لا تروم تاريخ القصص القصيرة الموجهة للطفل بقدر ما تهدف إلى تحقيق غايتين محاليتين: تتمثل الأولى في رسم صورة فنية مكتملة لتطور فن قصص الأطفال بالمغرب وتتكفل الثانية برصد قصة الطفل، من حيث هي جلس أدبي متميز بخصائصه الفنية، وسماته النوعية، وأساليب تكوينه (المخصصة) (٢). وعندما يبداء الباحث إلى الإعلان، منذ البداية، بأن مؤلفه «قصص الأطفال بالمغرب» تتكشف استراتيجيته جنساً من أجناس أدب الأطفال، ويستبعد القصص الشعرية المركبة من جنسين متباينين (٣)، تتكشف استراتيجيته النقدية الموسومة بنظرة متميزة إلى القصص الشعبي، ويرغبة حازمة في مقارنته باعتباره جنساً إبداعياً خالصاً، كامل الخصوصية والتكوين عن غيره من أجناس أدب الطفل.

سؤال المصيرية

إذا اقتفينا السبيل الذي سلكه الباحث ليرصد عالم الكتابة الموجهة للأطفال، وهو سبيل وعبر كما يعلم كل المشتغلين بالأدب، سوف نلاحظ أنه

قصة الطفل وهاجس التبنيس*

قراءة في «قصص الأطفال بالمغرب» لمحمد أنقار

د. خالد التلمي

يستطيع الباحث الأدبي أن يلحق، بقلق كبير، الصمت المريب الذي يعتم على عالم الكتابة للأطفال في العالم العربي بوجه عام، وفي المغرب على وجه الخصوص. وفي اللحظة التي تطرح فيها المطابع المغربية عشرات العناوين الإبداعية الموجهة للطفل، والموجهة لكتاب الأطفال، تعيش العناكب في مكتبة الطفل العربي، وتعود آخر الإصدارات فيها إلى عشرات السنين. من هنا تأتي ضرورة قراءة هذا الكتاب، الذي يعتبر فريداً من نوعه، من حيث عرضه للسمات الفنية التي وسمت قصص الأطفال في المغرب، وإضاءته السبل المتاحة لكتابة قصة أطفال مؤثرة وناجحة.

سؤال الماهية

في معرض حديثه عن الدوافع العلمية لإنجاز رسالته الجامعية، يعترف محمد أنقار بحواره بما يأتي:

« أتذكر جيداً أنني حوصرت أثناء إنجازي تلك الرسالة بمجموعة من الأسئلة المؤرقة التي حذت مضجعي عليلًا وجسدتي. ذلك أنني لم أختار موضوعاً في مجال الأدب العباسي مثلاً أو تاريخ الأدب المغربي، مثلاً لم أختار كتابة سيرة شخصية أدبية أو معالجة موضوع له صلة بالتاريخ أو التحقيق أو التصنيف، وإنما وجدتني أخوض في مجال يدخل من نماذج أكاديمية وجامعية على الأقل في حق الدراسات العربية. أما الأبحاث الأجنبية القرونسية والإسبانية، فلم تكن تنتمي إلى الفضاء الجامعي، لذلك واجهتني أسئلة مركبة

من قبيل: ما المقصود بـ «قصة الطفل»؟ هل تعريفها يختلف عن قصة الراشدين، أم إنه فرع منه؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فأي علاقة تجمع بينهما؟ ثم هبنا حسمنا فيما يخص العلاقة، هل نستطيع بعد ذلك أن نحلل القصة الطفولية على غرار ما نحلل القصة الراشدة؟ وأي المناهج المطروحة تصلح لمعالجة قصص الأطفال؟ (١)

لا تكن مهمة هذا البوح في استعراض الأسباب الذاتية والموضوعية التي وجهت الباحث إلى مقاربة جنس قصص الأطفال دون غيره من الأجناس الأدبية، في هذه الفترة بالذات، وإنما تكمن في ممانتين مهمتين: ترتبط أولاهما بطبيعة البحث العلمي المتأصل في الجامعة العربية عموماً، للمغربية على وجه الخصوص، والمتعلقة في الاتكاء، شبه التام، على

محمد أنقار



أوجه التصبير في تعريف كل من مجدي وفيه وكامل المهنتس (٦) . كما تبرز حجم معرفة الباحث بطبيعة الكون القصصي الموجه إلى الأطفال. إنه يجب على تعريف المعجمين اقتصاداً على ذكر نوع واحد من القصص مع إعمال باقي الأنواع الأخرى التي لا تقل فائدة للطفل وتأثيراً فيه، ويضيف منتقداً:

« أما القول بأن قصة الطفل تتميز فنياً بسهولة اللغة وبساطة التعبير وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال، إنما هو قول يهمل المميزات التقنية الأخرى التي يمكن أن توسع بها باقي العناصر القصصية كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان كما يتجاهل مميزات جماليات الوصف والحوار والتشويق ونبات السرد (٧) ».

يتضح هذا الشاهد ببعثتين أساسيتين:

١- استئثاره مفاهيم المكونات والسمات لإشارة إلى كيفية صياغة الأكوام القصصية الموجهة للطفولة، التي لا ينبغي لفمايتها أن تكون محصورة في مجالات اللغة والتعبير والموقف القصصي.

٢- تمركز تأوله النقدي عن غيره من النقد الذي غالباً ما كان يهمل مقتضيات التكوين الفني العامة، لحساب الجانب الموضوعي الجزئي، ولجود رسائل الباحث جلية بخصوص ضرورة الاعتناء بالمدن الفتي والإنساني في عملية الكتابة للأطفال (٨) ولهم الانشغال بالبعد التربوي وحسب.

ينتقل الباحث، بعد ذلك، ليرصد مستويات السرد في قصة الطفل مركزاً على النمط الاستطاري للقصة ذات الحكمة المفككة بفعل البناء الدائري، مثل ألف ليلة وليلة، مؤكداً على أن الأطفال ينسجون أكثر مع القصة ذات الحكمة المتكاملة القائمة على نية التسلسل في عرض الأحداث (٩).

ويصل التوفيق في تصور الباحث باعتباره أساساً تكوينياً في قصة الطفل الناجمة حيث يؤكد أهمية الحجة في تقديم الشخصيات والحفاظ على مبدأ الوحدة وزرع خيل التوتر وتوفيق المفاجآت (١٠). ويستمر الباحث هنا مفاهيم قصصية متطورة، بالنظر إلى معجم كثر من النقد القصصي

يدخل التوقيت في تصور الباحث باعتباره أساساً تكوينيا في قصة الطفل الناجمة حيث يؤكد أهمية اللحظة في تقديم الشخصيات

تكوينية بين أجناس إبداعية مختلفة مثل: الحكاية والقصة القصيرة جداً، والأغنية والكتب للمسورة... كما أنه يرصد الخصائص الفنية التي تبدو مشتركة بين القصة وبين هذه الأجناس، خصائص من قبيل: الإيقاع والتقديم والتشخيص... بهذا يفتضح حاجس (التجسي) الذي يوجه سعي الباحث العلمي إلى إثراء حقل تجربته التأملية، وذلك من باب إقصاء أي تصور برآني يهتد باستلاب الاجتهاد الأدبي عن حقله الجمالي للمشروع.

ينتقل الباحث في الفصل الثاني من مؤلفه إلى التعديد المباشر لفهوم (قصة الطفل) انطلاقاً من إضافة السؤال الآتي: ما هي قصة الطفل؟ وهو سؤال تسمح الإجابة عنه ببيان

اهتم، في البداية، بمحاولة تحديد مصطلح «الطفل» بحيث أشار إلى الصعوبات المرتبطة بإنجاز هذه المهمة، والمتعلقة في تعدد التعريفات واختلافها بحسب مرجعيتها المعرفية. واهتدى في نهاية المطاف إلى أن مثل هذه الحالات تقتضي من الباحث ترجيح خصوصيات منها بمجالات ذات ارتباط مباشر بهذا الكائن المتميز الذي هو «الطفل»، مثل علم التربية وعلم النفس وغيرها... وهكذا انطلق الباحث في عرض تعريفات كل من جان شاتو وهنري فالون وجان بياجيه... غير أن ما يهتدنا من هذه المرحلة النقدية المتقدمة، هو الباحث بالإشكال الجنسي، ومدى فعاليتها في خلق إشباع قصصي يتجاوز مع تقسية الطفل ومستوى استيعابه، وذلك عندما ينه كتاب قصص الأطفال إلى ضرورة الوعي باختلاف العلماء حول تحديد

مراحل نمو الطفل وطبيعة خصوصياته، لأن ذلك سوف يسهل عليهم، لا محالة، حصر الفروق النوعية القائمة ما بين قصة وأخرى، ثم تحليلها (٤).

وفي أثناء انتقاده لوجهة نظر علي الحديدي حول أدب الأطفال، والمعتدة في أن طفل الستين يمكنه أن يفهم معاني القصة ويبتهج بها، يعلق الباحث قائلا:

«نعتقد أن في هذا القول مبالغة. فالطفل في هذه المرحلة قد نصمت إلى مجموعة جمل في حكاية أو قصة قصيرة جداً، وقد يبتهج لما نصمت إليه، ولكن مصدر هذا الانبهاج لن يكون هو تلك المعاني التي تشير إليها القصة وإنما سيكون إيقاع بانهاج وطريقة تفهم لها، وتشخيص حركتها التي قد يقوم بها القارئ الراشد. وتلك خصائص تشترك فيها القصة مع الروان أدبية أخرى كالأغنية، والكتب المسورة التي نراها أكثر جدارة بأطفال هذه الفترة من القصص والحكايات المكتوبة (٥) ».

تستند هذه الصورة النقدية إلى إشارات فنية واضحة تناقض الإشكال الجنسي الذي يؤرخ بالباحث، والمتعلق في تحديد بعض خصائص القصة الموجهة للطفل وسماتها النوعية، وإن هذا النص الذي يبدو في ظاهره ردّاً نقدياً بسيطاً على وجهة نظر معرفية جزئية يشهد، في واقع الأمر، حدوداً



جمهور الأطفال وفروقه الفردية ومراحل النمو واختيار النظرف المناسب لتقديم شخصية نمطية جديدة أو الإحجام عن تقديمها» (١٨).

ويتوقف في حديثه عن الحدث القصصية ليؤكد على أن الطفل لا ينسجم إلا مع القصة التي تقدم له أكبر قدر من الحركة، والتي تلعب أكثر مما نصرح لأنها تمنحه بذلك الفرصة لكي يدرك بمجهوده ذاتي كثيرا من خفايا الحياة والغاها (٢٠).

ويسر الباحث، في تعريفه لقصة الطفل، على الخصائص الآتية:

«إن قصة الطفل النثرية هي جنس أدبي نمطي يسرد أساسا للأطفال كمن يقرأه أو يقرأ لهم قصص التسلية والإمتاع، تراعى في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه الخصائص النوعية والذاتية لمفهوم الجسمي والنفسي والعقلي والاجتماعي والخلقي واللغوي، ثم الخصائص الموضوعية الإبداعية، وكذا المكونات العامة للجنس الأدبي وسماها النوع» (٢١).

وكما يبدو من خلال المفاهيم النقدية المتطورة التي يؤسس الباحث بواسطتها تصوراته لقصة الطفل وخصائصها، فإن ثمة وجودا لوعي متقدم نسبيا بكيفية تضاريف مكونات الإبداع القصصية وخصائصها الجنسية وسماتها النوعية نشدا للتأثير في القارئ وتمتعهم بهيئتي الممتعة والفكر، ولكن دعنا نتوقف عند هذه المرحلة من مراحل الاجتهاد النقدي، ونطرح الأسئلة الآتية:

هل تجاوز تصور الباحث لأسلوب اشتغال مكونات النصوص القصصية الموجهة للطفل، وكيفية استثمارها السمات الفنية المختلفة، البرزخ المنهجي الخطير الذي يفصل ما بين حدود التصور الضيقة وحقل التطبيق التربوي اليس التلاحم والاتساج ما بين مكونات النظرية النقدية وفعالية ممارستها شرطا أساسا من شروط موضوعية البحث العلمي مهما كان مصدره ومجال اشتغاله وكيفية: هل أدرك معد أنظار خطورة المازك الذي يتخبط فيه الناقد الأدبي أحيانا كثيرة، والمتشكك في عدم الوفاء، تطبيقيا، بما يكون متعهد به نظريا، واستطاع أن يتفاداه، ذلك ما سيكشف عنه الآتي.

الترارة الموضوعية والخطاب الأدبي

الحق أن وقفة مئانية مع الفصول

الصغير، وذلك بالتركيز على فصاحة الألفاظ وسلامتها من الخطأ والغبير الأنفاظ... ويتوقف عند هذه النقطة ليكشف عن التصور الكبير الحاصل في حقل القاموس اللغوي الموجب للطفل العربي» (١٥).

وفي أواخر رسده لحضور مكون الزمن في قصة الطفل، يؤكد الباحث على أن الاستثمار الجيد للزمان هو الذي يمنح الطفل إحساسا مناسباً بتموه العقلي عن طريق نسخ التجريد بتجسيهات ملموسة (١٦). وهنا أيضا يبرز بيقينه في أهمية المتلقي ودوره في إنجاح اللعبة القصصية أو إفشائها.

ويطوف هاجس التجنيس، من جديد، على مقال رسده للقضاء القصصية، إذ يعلن بأن «نوع استعمال الأمكة في قصص الأطفال يتبع تنوع الأجناس والأنواع القصصية؛ ففي النادرة مثلا تقدم الأمكة بطلح واضح على أن الأمر يختلف في الجنس الروائي حيث يمكن للكاتب أن يسهب في وصف الأمكة الصديدة» (١٧). وليس ثمة شك في أن التمييز ما بين مفهومي الجنس والنوع، وإبراز الفروق القائمة بين كيهيئة استثمار كل من فضاء النادرة وفضاء الرواية، يعتبر نزوعا طليعيا نحو المتشهر بوظيفة الناقد الأدبي، التي لا ينبغي بحال من الأحوال أن تشغل بمبدأ عن هذي السياقات النصية: هيئات المشتبه الأدبي.

إن الأطفال يهتدون فضاء نوع القصص مثلما أنهم يهتدون فضاء نوع القصص الذي يفسح لهم مجالاً أرحب لتدريب مخيلتهم (١٨). لذلك ينبّه الباحث إلى ضرورة تبني المعيار الطبيعي معكاً لانتقاء الشخصيات كان تراعي تنوعية

المفرد لفترة الثمانيات، مثل: الحكمة المشككة والحكمة المتماسكة والبناء الدائري والترويق القصصية والتشويق والمفاجأة والتعقيد الذي يمتدح البحث اليبداغوجي أساس تكوين الطفل لذاته، سواء في المدرسة أو في الحياة (١٩).

يبد أن هاجس التجنيس القصصية يطوف بشكل واضح على سياق النقد الوصف في قصة الطفل، فيعلن:

«في قصص الأطفال تنوع الأوصاف يتنوع الضمانين ومستويات المرد. ففي الحكايات العجيبة وقصص المفامرات والخرافات تتكون الجمالية المجرزة للوصف من إحصاء الفروق القائمة والأحداث المثيرة للانفعالات، بينما تمتد الأوصاف في القصص التاريخية بهدف التجسيد وتقريب الحقائق» (٢٢).

لا شك في أن إحصاء الفروق القائمة ما بين وظائف الوصف في كل من الحكايات العجيبة وقصص المفامرات وبين مثيلاتها في القصص التاريخية، يمثل نزوعاً علمياً حازماً إلى تمييز خصوصيات القصة الموجهة للطفل.

وفي معرض حديثه عن مكون (التشويق) يحرص الباحث على التمييز بين كل من التشويق المبتني بشكل عفوي عن سياق القصة السردية، وبين مقابله المتفعل، قصداً، لأغراض تجارية (٢٣). ثم إنه لا يفوت فرصة الإشارة إلى مجموع العوامل المؤثرة في وجدان الطفل، والحافزة لانتهاجه، فيعلن:

«في مقابل تلك المظاهر السلبية للتشويق توجد طائفة من العوامل لتعقيد الطفل على متابعة النص كالرسوم والخطوط، والألوان وشكل المطبع، وخرارجه، وحجم الحروف، ونوع الورق ومقدمة القصة، وموسيقى كلماتها، وزي أسماها أبطالها وأدوات الربط بين مقطوعاتها» (٢٤).

ويبرز، في هذا المقام النقدي المنهج المتبع من قبل الباحث في تعامله مع النصوص القصصية الموجهة للطفل، وهو منهج تتحكم فيه نظرة شمولية للإبداع قائمة على شروط مساهمة كل مكونات النص القصصية في التشويق، الأساسية منها والتكميلية مثل الخطوط والرسوم والألوان وحجم الحروف ونوع الورق...

ويواصل الباحث عرض مكونات قصة الطفل ورصد خصائصها الفنية، فيتوقف عند أسلوب كتابها ليؤكد على ضرورة مراعاة المستوى المعرفي للقارئ



«إن قصة الطفل

النثرية هي جنس

أدبي نمطي يسرد

أساسا للأطفال

كي يقرأوه أو

يقرأ لهم قصد

التسلية والإمتاع.

الخطابين» (٢٤)

إن هذا الشاهد، الطويل نسبياً، يسهل علينا ترجيع وفاء الباحث بالتزاماته الفنية التي سطرها في مسهل رسالته، والمتصلة في الكشف عن أدبية القصة النظرية الموجهة للأطفال، والحق أن الباحث يفلح بواسطة مثل هذه العيّنات النقدية أن يثري الإبداع القصصي، ذاته، ويضيف إلى القارئ من الخيرات والمتع ما يهون عليه مسالك النقد الأدبيّ الوعرة. انظر كيف يمرض هذا النصّ جملة من المفاتيح الفنية التي لا تأثير للقصة ولا إشعاع إلا بها:

- التمهيد القصصي الملقن من حيث هو مكون أساس من مكونات القصة الناجحة.

- الرباط القواسمي المنحرض ما بين البعد والقارئ (ضرورية) استحضار القصص لخصوصيات القارئ الصغير العمرية والمعرفية والبنائية...).

- الاستثمار الجيد لمكون الشخصية القصصية في علاقة باقيا مكونات السجع التخيلي للقصة.

- مراعاة إيقاع القصة السردية، وكيف أنه يمثل رهان نجاح القصص وتوقفه.

في مرض رسده (لخطاب الخارق)، يتوقف الباحث عند قصة «الولد الآلي» للقصص المغربي محمد إبراهيم بوعلو، فتبدو نظرتة النقدية موسومة بميش عبق وحرفية، وبالضبط عندما يسلط الضوء على أهمية بعض المكونات القصصية في جذب القارئ الصغير والتأثير فيه، مستثلاً عن السبب الذي يجعل الطفل المغربي يفر من نصوص قصصية محببة بينما يقبل بنهم على أخرى مشرفة تتجح في أسره وإماتاه.

يعلن الباحث:

«لا شك في أن السؤال الذي قد يمرض نفسه الآن هو: لماذا يكون في استماعة الطفل الغربي في مرحلته للتأخر أن يفهم نصّاً عجبياً «مستمرلاً» دون أن يكون في مقدرة أن يستوعب الاستيعاب الدقيق نصّاً مغريباً عجبياً كالوليد الآلي؟ ولعلّ المراقبة التي يخفيها الجواب عن هذا السؤال هي أن الطفل في المثال الأول لا «يفهم» ولكنه يتلقى «انطباعاً غامضاً ومؤثراً يخرج به من مجموع الأحداث المتشابكة التي رتبها

محمد أنصار

مؤلفين أعمالي



قصص قصيرة

إلى أفريقيا الشرق

التطبيقية الخمسة لهذا المؤلف تدفع إلى الاعتقاد بحرص الباحث التواصل على الالتزام بمناقشة جوانب مستعمدة من القضايا المتعلقة بقصص الأطفال بالغرب، وهو التزام يجتهد ليكون التزاماً فنياً، وظيفته الأساس إضافة بؤز الجمال والتماسك المتصلة بقصة الطفل المغربية، ومكان الاختلال والتفكك فيها، بعدما رصد في الباب الثاني من الرسالة جوانب تاريخية من مسيرتها، وإلا بماذا توحى عناوين الفصول الآتية: (خطاب القيمة، خطاب المفارقة، الخطاب الخسار، الخطاب الشعاري)؟ إنها عناوين توحى بزور فني نحو مناقشة ظاهرة السمات في قصص الأطفال، خطوة نقدية ندرك جيداً أهميتها (تجنيس) القصة الموجهة للطفل وتمييزها عن غيرها من الأجناس والأنواع القصصية الأخرى.

في إيسان رسده (لخطاب المفارقة) هي قصة الطفل المغربية، وبعد أن يقدم تعريفات دقيقة لمصطلح (المفارقة)، ينتقل الباحث إلى مقاربة بعض قصص الأطفال مقاربة تكشف عن الوسائط الفنية التي يبتكر بواسطتها حصون الإبداع، فتبدو القراءة المضمومة الشاملة أبرز هذه الوسائط، تنصع إليه وهو يحلّ قصة الكائنات «مفامرات» ذكي:

«نفتح الكتاب ونبدأ مشروع القراءة نلتقي بأول اسم في النص وهو

«عمارة». نتائج القراءة ونلاحظ أن الاسم يتركز ثلاث مرّات في الصفحة الأولى (١)، فنخارنا فكرة أن «عمارة» هو المقصود بالذكاء، الورد في العنوان، إلا أن هذا التخمين يظل بلا سند على الأقل في الأسطر التمهيديّة التي يمكن اعتبارها مدخل للنص، من هنا نصبح القراءة الشاملة للكتاب ضرورية» (٢٢).

إن أسلوب الحرس، في هذا الخلق، على تناول تفاصيل الإبداع القصصي الموجه للطفل، يتأشّن انطلاقاً من تلك القراءة الشاملة للنص القصصي استهلالاً بالعنوان، مروراً بمدخل النصّ وانتهاء بمعمل الكتاب، وبذلك تصبح القراءة بمنزلة معيار نقدي حاسم لتحديد مدى تأثير القصة في الطفل الملتقي أو إخفاها في ذلك، وربما كان هذا ما يحفز الباحث إلى التحذير من عدم جدوى استثمار

بعض الصور البلاغة التي يستعصي على القارئ الطفل استيعابها (٢٣).

ويتحكم السياق الجنسي بشكل ملحوظ في قراءة الباحث لهذه القصة بنفس الدرجة التي يتحكم فيها السياق النصي. وهذا نمط من القراءة متميّز عما كان سائداً في النقد القصصي لفترة الثمانينيات، لتنصي إلى الباحث وهو يرصد بدقة خصائص التمهيد القصصي:

«والظاهر أن التمهيد قد أنيط به في هذا النصّ مهمة الإخبار السريع بمصطلح، المشكل قبل أن تتاط به مهمة أخرى، وتبعا لهذه الغاية، تمّ تزويد القارئ بكبر قدر ممكن من المعلومات عن البطل عمارة - وليس عن «ضياء» بطولته - حتى يتمكن ذلك القارئ من المتابعة السليمة لمغامرات النص. التمهيد إذن سريع من حيث الوظيفة، لكن هذه السرعة الإخبارية لا تنفي الهنوء الذي يهيم على حركاته وأفعاله تماماً كما يهيم عادة على الحكايات التي هي من هذا القبيل. ومثل هذه السرعة، كما قد وجدناها في قصة «المصدق الوفي» لمصطفى غزال، ووسماها حينذاك بصفة المتسرع لإيجال القيمة إلى القارئ، ويمكن هنا الاستفادة من الصفة نفسها، لكن على أساس أن التسرع في النص الذي نحن صدهد ليست له غاية متفيدة قريبة. ومن هنا الفرق الكبير بين

«بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)» و«ملاحظة النص المسرحي» و«صورة عليل» عن نفس البقدين في رحابة النص الإبداعي، وقدرة على مد القارئ المخصوص بمفاتيح آكوانه المتخيلة البهية. أليس (القراءة المخصوص) مدرسة يتعلم منها الإنسان كيف يقرأ، وكيف يفكر، وكيف يعيش؟

غير أن التماسك الذي يتمتع به هذا الاجتهاد الأكاديمي المتميز لم يحل دون بروز بعض القنرات التي لا نحب أن لها تأثيراً يذكر على فهمه الفنية أو العلمية أو على أدائه المنهجي، وإنما على أدائه التواصل، من ذلك كثافة هذا العمل المعرفية وكثرة إحالاته المرجعية، ما يشتت، في بعض الأحيان، انتباه القارئ وفرض عليه إيقاعاً معيَّناً في قراءة الصور النقدية وإعادة قراءتها مرّات ومرّات من أجل استخلاص عصارها المعرفية والجسمالية... ويبدو لي أن التفتيت من كثافة هذا الاجتهاد، خاصة في نسخته النقدية الموجهة إلى جمهور القراء، كان مطلباً ضرورياً حتى يستفيد منه كل المرتبطين بهذا النمط من التأليف، من قصاصين ومدرسين ومترجمين واجتماعيين ومنشطين وغيرهم.

* كاتب من المغرب
Khell-aka@hotmail.com

يحرص الباحث على اعتماد السمات السردية معياراً لتصنيف قصة الطفل بالمغرب، وهو معيار يستمد شخصيته من الجوهر الأدبي ذاته

ووحيدة، تلعب إلى إعادة خلق العالم من خلال نظرتها الخاصة المنفردة بصورة يستحيل معها الآخرون إلى أشياخ، ثم تنوّع مستويات الرموز، والتركيز على موسيقية الكلمات والتركييب والخصائص الصوتية للحروف، والاضطلاع على بعض نبراتها، واعتماد الأحلام وذكريات الطفولة والشاعر الذاتية من حيث هي موضوعات أثرية (٢٧).

إنّ الشراء الفني لهذا الاستشهاد يعكس وهي الباحث الفاضل بالوظيفة الجمالية الموكولة إليه. ولهذا ليس من قبيل المصادفة أن تصدر مؤلفاته النقدية التي ظهرت بعد قصص الأطفال بالمغرب، مثل:

- ١- قلب عده، المداخلة في فعاليات اليوم الدراسي الذي قطعه جمعية دكانة ووزارة شربة الوطنية بسبب مع حبيبة عبد مئذك السدي بنوع، حول أعمق الأدب العربي محمد لفرح خريف ٢٠٠٥.
- ٢- حوار مع محمد نعر، أفرع الشعر العربي أبو الشد، الملتقى الثقافي جريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية، ١٦، الثلاثاء ١٦ ماي ٢٠٠٠ ص ١٠.
- ٣- حوار إذاعي أثرية الصحابة: مجلة بآذان مع محمد أنار، بالإذاعة الوطنية بالرباط: مساء يوم الاثنين ٢٥ فبراير ٢٠٠٠.
- ٤- قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بطنان، سلسلة رسائل وأطاريح جامعية، ط١، ١٩٩٨، ص: ٥.
- ٥- نفس، ص: ١٥.
- ٦- نفس، ص: ١٧.
- ٧- نفس، ص: ٢١.
- ٨- نفس، ص: ٢٣.
- ٩- نفس، ص: ٢٣.
- ١٠- نفس، ص: ٢٤.
- ١١- نفس، ص: ٣٥.

السارد تبعا لمنطق الحكاية المعجبة.

أما في المثال الثاني فإن على الطفل أن «يفهم» ولا يكتب «بالانطباع» نظراً لأن الخطاب المعجبة يقترح عليه بهذا «تقنياً مستقبلياً»، أي يطلب به بأن يتدوّق من خلال «الفهم» بينما الطفل المغربي لا يملك الشروط الضرورية لهاتين المعينتين. من هنا لا نعتقد أن غاية الإمتاع مستحققة بالدرجة المطلوبة (٢٥).

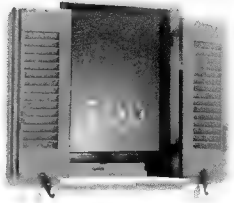
إنّ المتركي، في هذا المقام، على (شرط التواضع) يعتبر تأكيداً على إحدى وظائف القصة عموماً، وقصة الطفل على وجه الخصوص، وهو اعتراف من جهة أخرى، بأن التواضع لا يكون دائماً، وفي سائر الأجناس الأدبية ومع كل التلقين نتيجة محتمة للفهم، ولكن ثمة وجوداً لحوامل أخرى أكثر التصاقاً بنمط الإبداع وبمنهجية ومستهلكه، عوامل ملأ، وحدتي التأثير والانطباع وشرطي المنمة والفائدة وأجواء التشويق والتوتر وكثافة الإقناع وواقع القصة التخيلي، وغيرها من توابل الاجتهاد القصصي الذي لا يمكن أن يستوي طعمه ويلد إلا بها. فضلاً، بطبيعة الحال، عن الدور الثقافي المزودج الذي يمكن أن تلعبه (قصة الطفل) في تكوين هذا الأخير، وفي كشف نمط المجتمع الذي ينتمي إليه وتطلعات هذا المجتمع (٢٦).

يلجأ من هاجس التجنيس، وعلى هدي قرارة مخصوصة، يحرص الباحث على اعتماد السمات السردية معياراً لتصنيف قصة الطفل بالمغرب، وهو معيار يستمد شخصيته من الجوهر الأدبي ذاته. إذ نجده يرصد من خلال التصوص القصصية المختارة، عيّنات التجربة، سمات فنية من قبيل: للغمارة والخرق والشاعرية... وهو ما نصادفه في سبقات نقدية عديدة، مثل المياق النقدي الآتي الذي يرصد من خلاله التفاعل المتنامي ما بين مكونات قصة الطفل وسماته النوعية قوله:

«من تلك السمات أيضاً، اعتماد انحنى الشاعري على القضاء القصصي بوصفه كلمات مكتوبة على الورق وفق نظام خاص، ثم باعتباره إشارات لغوية قادرة على إحداث تأثير تصوّري لدى القارئ؛ ومن هنا اهتمامها بإبراز معالم الصورة الشاعرية الحاملة. ومن ذلك اعتماد الزمن الإيقاعي المتقطع، ورفض الزمن الواقعي المتد، وتعدد مستويات الوصف (وصف الأماكن/وصف الطبيعة) واعتبار البطل الرئيس شخصية أساسية

El conocimiento de los niños por la
antropología teos. Cormán Edición
por Maria Rosa Ley De Panofas, Editorial
Pla seta Barcelona, 980 P. 24.

- ١٢- نفس، ص: ٢٦.
- ١٣- نفس، ص: ٢٧.
- ١٤- نفس، ص: ٢٩.
- ١٥- نفس، ص: ٣٧-٣٨.
- ١٦- نفس، ص: ٣٨.
- ١٧- نفس، ص: ٤٠.
- ١٨- نفس، ص: ٤٠.
- ١٩- نفس، ص: ٤٠.
- ٢٠- نفس، ص: ٤١.
- ٢١- نفس، ص: ٥١.
- ٢٢- نفس، ص: ٥١.
- ٢٣- نفس، ص: ٥١.
- ٢٤- نفس، ص: ٥١.
- ٢٥- نفس، ص: ٥١.
- ٢٦- ثقافة الطفل، هادي نعمان الهني، عالم المعرفة، ١١٣٣، مارس ١٩٨٨، ص: ١٧٢.
- ٢٧- قصص الأطفال بالرباط، ص: ٢٨٦.



جوائز!

د. هلال جزار *

يعدّ تنظيم المسابقات وتخصيص جوائز للإنجازات الثقافية والأدبية وسواها وسيلة مهمة من وسائل تشجيع العمل الإبداعي والاعتراف بالتفوق والتميّز للمبدعين في مختلف المجالات، غير أنّ ثمة إشكاليتين اثنتين تبرزان في سياق تنظيم هذه المسابقات واختيار الفائزين فيها. أمّا الإشكالية الأولى فهي إشكالية المعايير التي يجري بموجبها تحديد الفائزين، إذ ليس من السهل وضع حدود وتعريفات واضحة ومستقرة للإبداع الذي يمتاز به الكتاب والأدباء والمثقفون وسواهم، كما أنّ أحداً لا يستطيع أن يضمن سلامة الأحكام التي يصدرها أعضاء لجان التحكيم من النوازع والأهواء والاعتبارات الشخصية. أمّا الإشكالية الثانية فهي أنّ التقدّم لكثير من هذه الجوائز يكون متاحاً لمختلف مستويات الإبداع دونما تمييز بين صاحب كعب عالٍ في الإبداع وصاحب تجربة فضفاضة، وفي هذه الحال يفوز أصحاب الأقدمية والشهرة والربح الطويل بالقدرح المعلن، ويعود المبدعون من الناشئة مكسوري خاطر، ممّا قد يؤثر سلباً على إبداعهم.

وممّا يتصل بهذه الإشكالية أيضاً أن يزهد كبار المبدعين والمثقفين والمكرين في المشاركة في هذه المسابقات حتى لا يجدوا أنفسهم في منافسة غير عادلة مع الناشئة من المبدعين، وحتى لا يتعرضوا لاحتمال أن يخسروا المنافسة أمام هؤلاء الناشئة، فلا يرضى علمٌ مشهور على مستوى الوطن العربي جاوز الثمانين مثلاً أن يرنح باسمه بين كتاب وأدباء من جيل تلاميذه في منافسة قد يكون هو الخاسر فيها.

وفي الوقت نفسه قد يعزف المبدعون من الناشئة عن المشاركة في مسابقات ينافسهم فيها اعلامٌ كبار ذوو شهرة واسعة. وعلى ذلك فإنني أرى أن وزارة الثقافة الأردنية قد أحسنت صنفاً في تقسيم جوائزها إلى نوعين: جوائز الموهبة التقديرية وجوائز الدولة التشجيعية، أمّا التقديرية فتخصص لمن بلغوا في تخصصاتهم شأواً بعيداً وحققوا سمعة صريخة ودولية واسعة ولقنمو إنجازاً كبيراً، ولتنتج هذه الجائزة لا يحتاج مستحقوها أن يتقدموا بأي طلب للوزارة، إنّما تحدد الوزارة حقول الجائزة في كلّ سنة وتشكل لجنة علمية رفيعة المستوى لاختيار من تنطبق عليهم شروطها، وهي بذلك تحافظ على ماء وجوه هؤلاء العلماء والمفكرين الكبار، وكم أتمنى لو أن الجوائز الكبيرة التي تمنحها الدول والجامعات والمؤسسات المشهورة في الوطن العربي يجري منحها على هذه الصورة دون إحراج أحدٍ من الناس.

وأما الجائزة الأخرى التي تمنحها وزارة الثقافة في الأردن فهي جائزة الدولة التشجيعية، ومثل هذه الجائزة مخصصة للشباب والناشئة من المبدعين، وفي مثل هذه الحالة لا بأس من تحديد حقول الجائزة والإعلان عن مسابقة لمن يريد أن يتقدم لها، لأنّ حفل الجائزة يكون واحداً والمتقدمون لها يكونون من سن متقاربة، فلا يكون ثمة حرجٌ من فوز جهم دون الآخرين.

ولذلك فإنّ المسابقات ومنح الجوائز حتى تكون أكثر عدالة ومنطقية يجب أن تخصص لفئة عمرية محدّدة وفي حقول علمية أو أدبية محدّدة أيضاً. وبذلك تشكل هذه الجوائز حوافز أكثر لئلاّ نأخذ للإبداع والعلمي إلى التميّز والتفوق.

تتقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام يحمل القسم الأول والأخير منها اسما مشتركا الضريح والمقبرة أو المقبرة والضريح، بينما يقدر القسم الثاني باسم السجن. وبين القسم الأول والثالث تتوزع مشاهد حياة قاسم الموزعة بين المقبرة والضريح.

تبدأ الرواية في قسمها الأول بسرد علاقة قاسم بالأرميل الذي يشكل به شواهد القبور الرخامية، وتصوير علاقته بالحروف وما تشكله في حياته؛ هذه العلاقة التي تصل حد التوله الصوفي والتماهي الحولي، وعبر نظرة قاسم للحرف تكتشف رؤيته للحياة ولذاته والمالم من حوله. ومن خلال الخطاب الوجداني/الشعري الذي يميز به السارد عن نظرة شخصية قاسم إلى الحرف ندرك السر وراء ذلك الشق الكبير. السر الذي يكمن في «مهرب» قاسم اللاإرادي من العالم الخارجي ومن أزماته الشخصية التي ذاق مرارتها في علاقته بولديه، وفي عمله السابق باعتباره مديرا لسجن عين قادوس.

اتخذ قاسم من غرفة في ضريح الولي سيدي علي بوعقاب مكانا لإقامته بعدما ترك بيته. وفي الضريح صار يعيش بين القطع والقبور والنزاور وبعض الشخصيات الأخرى منقطعا عن أسرته بمنزله في عالمه الغريب، وسحكي الرواية لا يقف عند عتبة الضريح بل يتعمده إلى الخارج لتكتشف حقيقة شخصية قاسم وطبيعة علاقته بالآخرين -كما سنرى لاحقا- وبالأخص علاقته بأسرته الصغيرة. هكذا نمتشف أن قاسما عانى من توتر علاقته بولديه منير ومنيرة بسبب ظرف اجتماعي سياسي ذاق منه الويال، فقد تعرضت منيرة لبعض الضغوط وطوورت من قبل أشخاص لم يرض قاسم أن تتعرض منيرة في صفوفهم، واختلطت منير ولم يعرف له مكانا وجيها أطلق سراجه اكتشف الأب أن ابنه تغير فحرا وسلوكا بعدما انكسرت نفسيته وأحببت تطلعاته.

وإذا كان القسمان الأول والأخير يركزان على حياة قاسم في الحاضر وهو يعيش

بنية التوتر السردية في «المباعدة»*

أبعادها الدلالية والفنية

د. محمد السمردي *

يعر محمد عز الدين التازي من الروائيين المغاربة الذين راكمو إنتاجا مهما على مدى العشرين سنة الأخيرة. فقد قارب ما أصدره من روايات عشرين نصا إلى جانب عدد من المجموعات القصصية وبعض الكتابات الأدبية الأخرى. ونظرا إلى صعوبة الوقوف على مجمل إنتاجه رأت هذه القراءة الوقوف عند رواية «المباعدة» التي صدرت في طبعها الثانية بعدما تم اعتمادها في برنامج اللغة العربية بالتعليم الثانوي في المغرب، وذلك بالتركيز على بنية التوتر السردية فيها.



1 / توتر الحكاية؛ دار فنية

الأمداد وتسابكها

يصمم على القارئ تلخيص المتن الحكائي للمباعدة تلخيصا واقعيا نظرا إلى طبيعة كتابتها التي تخضع لتداخل الوقائع والأحداث واختلاط الحاضر بالماضي واختلاط الضمائر وأصوات المصادر بأصوات الشخصيات الأخرى. ومع ذلك يمكن الإلمام بالمتن الحكائي فيها عبر تتبع خيوطها الكبرى.

بين الضريح والمقبرة، فإن القسم الوسط، يعود إلى عمق إشكالات الشخصية ويمكن أزميتها الإنسانية. في هذا القسم يضطلع قاسم بالحكي عن أزمته، ثم تليه ابنته منيرة وزوجته رقية وأخيرا ولده منير. وعبر رؤى الشخصيات الأخرى تكتشف حقيقة معاناة قاسم وسر لجوئه إلى الضريح. إن قاسما مدير سجن عين قادوس عانى مما عانى منه السجناء من قهر وتسلط واضطهاد عن طريق اختطاف ولده منير وتعرضه للتعذيب والإكراه البدني. فكان الحدث القفلة التي أفاضت كأس صبره وتحمله فؤلى الأدهار صوب الضريح والمقبرة مغلفا وراء السجن والأسرة مؤكدا في تخطلاته وأوامره أن (النسر) اختطف منه أسرته ومسلكه. وفي هذا المحكي الذي يتخلل من الخلط والتخييلات الكثيرة تشكل قصة قاسم بشكل مترابط ومتناسق. فيدرك القارئ أن قاسما كان وطنيا مقاوما للاستعمار قبل أن يصبح مديرا للسجن. ويكتشف أن الرجل لم يكن مرتاحا إلى وظيفته لأن سجنه يضم إلى جانب المجرمين الطلبة والمثقفين مما كان يثير قلقه واضطرابه. وعندما تعرض ولده لما تعرض له بسبب مواقفه السياسية -التي يولوه عن طريق احتكاكه ببعض السجناء اليساريين المقيمين بسجن عين قادوس- المناقضة لرؤى بعض التيارات الدينية أصيب بالهستيريا والاضطراب. والخوف فعمل على معرفة فكري آخر وعندما عاد منير حاملا فكري آخر وسلوكات جديدة ترجى الأب أن تكون الهادئة قد عرفت طريقها إلى حياته، لكن الإبن هاجم آباء بسكنين معاولا أغنياله، وحينما تراجع وهذا ونسي الأمر، فإذا به يختطف مرة ثانية وتعرض لتعذيب أشد وأكث من المرة الأولى ولما عاد إلى بيت والده أخذ إلى الصمت والذهول. وفي هذا القسم نقف عند حكاية منيرة ومغير وسر التوتير في حياة مدير السجن الذي أدى به إلى الاضطراب النفسي والقلق الروحي الذين انتهيا به إلى الميوش بين الخلط في الضريح وإلى الأضاس للغاير والاشتغال بالنتقش على رخام شواهد القبور.

تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج عن ذلك من وقائع ومواقف. كان الأب يصير على الحصول على تقرير طبي عن حالة منير حتى يتمكن من الاتصال ببعض المنظمات الدولية ليطلعها على صور التعذيب

تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج عن ذلك من وقائع ومواقف

والنشوة الذي أصاب جسد ولده. وكانت منيرة ترى لا جدوى هذا التقرير لأن منيرا تعرض للضبط مرتين عذب خلالها. في المرة الأولى كان الخاطف مجهولا. وفي المرة الثانية كان موهوبا (الفارية الأفنان)، ولكن لا سبيل إلى إثبات شيء ضد أحد، وفي الليلة التي سبقت سفر قاسم إلى الرياض وانقطع أخباره نهائيا عن أسرته كان قاسم في حالة غضب وانفعال شديدين بحيث شتم ابنته ورعى ريلة المنق التي كانت بيده على وجهها. امتد غيابه الأب سنتين-حتى اللحظة التي تروي فيها منيرة هذه الوقائع- لم تعرف عنه الأسرة شيئا سوى أنه ترك سيارة الدولة في مرآب الفندق بالرياض كما ترك ملامحه وحقبة أعماله، وسوى إفادة حارس الفندق الليالي التي ذكر فيها أن قاسما أخذ يصرخ في غرفته، ثم اندفع نازلا الأدرج وموعار وخرج يجري في الشوارع حتى اختفى عن نظره.

وإذا كان القسم الأول من الرواية - كما رأينا- يركز على حياة قاسم في الضريح والمقبرة، فإن القسم الثالث يعود في حركة دائرية إلى القاسم الذي صنع رداء من الحروف، أو بالأحرى من ورق الجرائد ارتداه وغادر الضريح ليحول في شوارع هاس وأزقتها. وفي أثناء جولته كان يثير استغراب الناس ويفزعهم ببيانه الفريية. وفي وسط الزحام وفي حي من أحياء المدينة الشعبية (راس الشراطين) يسمع قاسم فتاة تعاطب امرأة قاتلة:

- ها هو مول القتلوث.

وحيثما يتفرس في وجه الشابة يتعرف على ابنته منيرة، وعندما يتأمل المرأة يدرك أنها زوجته رقية، فيندفع نحو المرأة ليمانعتها والدموع تطفرف من عينيه مخبرا إياها أنه قاسم.

بهذه اللقطة الدالة تنتهي الرواية بما يؤشر على أن حالة قاسم الفريية،

وحياته العجيبة التي قضها بين الضريح والمقبرة وبين «شبيه من القطط، قد انتهت. وأنه عاد في النهاية إلى أسرته لؤذي دوره كزوج وأب صالح حتى إن كان قد فقد وظيفته. ولكن قاسما على الرغم من الازمات التي تعرض لها ظل قوي الشخصية يأبى كل السلوكات الزائفة في المجتمع ويرفضها. وهذا ما سنكشف عنه في المحور اللاحق.

٢/ بنية التوتير السردية: سمات أسلوبية

تتناول في هذا الحيز ثلاث سمات أسلوبية تشكل بنية التوتير السردية في النص وتشيد هيكله الفني وتبين علاقته بالواقعين الاجتماعي والسياسي في المغرب المعاصر، وهذه السمات هي:

- ١/ التصوير الحسي والمجرد.
- ٢/ حيوية الشعرى والسردية.
- ٣/ بنية الغرابية والمبطرية.

هكيف تترين عبر هذه السمات جمالية البناء الفني وخصائص التوتير السردية هي: «الجمالية» وكيف تتوالتج عناصر الحسي والمجرد والشعرى والسردية وملائم الغرابية والسخرية لتشكيل هذا النص الروائي وكيف تجسد هذه الخصائص الفنية الأبعاد الاجتماعية والسياسية في الرواية؟

١/ التصوير الحسي والمجرد:

يفيني التصوير السردية هي «الجمالية» على تضافر عناصر الحسي والمجرد وتداخلها بسمات اللغة الشعرية وخصائصها لتجسد رؤى السارد وتشكل بنية الأحداث وتتابع الوقائع وتوتير.

إن تصوير معاناة بطل الرواية قاسم الروائي اقتضى من السارد أن يستثمر سمات حسية لتقريب الدلالة كما جعله في نفس الآن يجعل نمو الجرد لكشف عن معاناته بطله. ومن هنا يتميز التصوير السردية بتواتر هذه السمات وتراكبها إلى درجة التماهي. إن أول ما يلتفت لنظر قارئ الرواية ذلك الحضور الرمزي للحروف والكلمات وطبيعة علاقة قاسم بها. فحديث البطل عن الحروف والكلمات يتحول داخل النص إلى نوع من الخطاب التجريدي الذي يحوم في أفاق الخطاب الذهني وتدابيع الفكر وعوالم الخيال المتج. يقول قاسم:

«الحروف غابة والغابة لا يدخلها إلا من يخاطر بوضو عينيه، فإن رأى فقد تصبغه الرؤى، وإن لم ير فشيغفه الممى، أقصد رؤية حروف الغابة وما



وإنما يكشف إلى جانب ذلك اختلال شخصيات سرديّة أخرى تمكّن بشكل أو بآخر اضطراب الواقع الاجتماعيّ كما نلمس لدى التهامي القائم على الضريح باعتباره نموذجاً يخصص مظاهر الطمع والتشبع والبعث عن التفاهم مع الآخر والتعاطف معه. يتحول التهامي إلى شخصية قاسية لمجرد أن قاسما أيس أن يقدم له بعض المال الذي أخذ من الشرفاء وأشقرى به لحما أطعمه قططه (شعبه من القطط). كما تكشف

السردية عن تصور قاسم

من ممارسات اجتماعية تجري وسط الضريح تسهم فيها النساء الوافدات عليه ومقدمه التهامي، ويعبر قاسم عن رفضه بالصمت الناطق الدالّ أحياناً، وأحياناً أخرى يهرب من بشاعة الواقع المصطب به عن طريق الخيال والارتفاع إلى عوالم التجريد، وقد يسلك قاسم سلوكيات غريبة تكشف مسخريته من الآخرين ورفضه لهم كما سنرى لاحقاً.

٢/ حيوية الشعرى والسردية:

إن حيوية اللغة وتراوحها بين الشعرى والسردية الخالص يمنحان رواية «المياه» نفسها سردياً يسهم بحظ وافر في تشكيل بنيتها المذوّرة. لا تخلو لغة النص من

تفصيح عنه من معان... هذا الصباح لك أيها الإزميل. في المزام رأيتك وأنت تكتب على السماء، وكانت سماء زرقاء ضلّلتها بالحروف والكلمات. قلت لي انتهيت صلابة الرخام وما أنا أكتب على رخاوة الغيم حروفاً لا يد أنها سوف تتساقط مع المطر لتتملأ العالم بالحروف والكلمات.» (الرواية، ص. ٤٢-٤٤)

يكشف المقطع علاقة البطل بالحروف التي لم يعد الإزميل يسمفه على نقشها في رخامات شواهد القبور، لذلك فهو يحلم بنقش حروفه في مكان أقل صلابة وأكثر قدرة على المطاء.

يجعل السارد الإزميل ناطقاً بما يعانيه أثناء النحت على الرخام ليتوب عن البطل في الكلام ويفصح عن معاناته الأخرى. وتتخذ الصورة من الحلم إمكانية أساس لإبراز هذه الدلالات وتلويح بضروب شتى من الإيحاءات. هكذا نلمس في هذه اللوحة التصويرية تداخل عناصر محسوسة بمعطيات مجردة/معتوية تتصل بالمعاني والدلالات التي يرمي قاسم إلى التعبير عنها عبر فعل الكتابة. وبهذه الشاكلة يتحول المقطع التصويري إلى طاقة رمزية تلويح بظلال معانٍ مكثفة يمكن تأويلها بأوجه عديدة داخل النص، لكنها على الرغم من إمكاناتها المتفتحة على التأويل المتعدد تكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وتجسد جوهر إشكاله الوجودي. إن قاسماً فقد معاني كل شيء وفقد الإحساس بإنسانيته الإنسان ومن ثم يخاطب المجرّد: الحروف والكلمات كما يخاطب القطط والموتى هرباً من أزمة اشتدّت بين الناس. بل أصبح الحلم وسيلة التخيلية التجريدية ليكتشف سر معاناته في عالم الحبس.

وعبر هذا التوتر في بنية السرد بين الحسي والمجرد تبين طبيعة قاسم وتبين حيوية التصوير الروائي الذي استطاع كشف توزع بطل الرواية بين الواقع الحسي بأكراهاته وتناقضاته وعالم الحلم المجرّد بانسجامه وتناغمه. وهذا هو ممكن الداء بالنسبة للشخصية قاسم الذي يبدو غريباً في عالم الناس بسلوكه ومواقفه كما يتبدى من خلال الرواية.

ويحقق تداخل التصوير الحسي الواقعي الذي يحيل على الوضع الاجتماعيّ التخيلي في الرواية، والتصوير الذي ينحو نحو الانفلات تخييلياً من قناعة الوضع القائم روائياً توتراً سردياً لا يفت عند الكشف عن شخصية قاسم فحسب،

جنوح شعري تخييلي واضح كما ألمانا أثناء حديثنا عن الحسي والمجرد.

يقول السارد في مقطع من مقاطع الرواية مصوراً توتر شخصية قاسم واضطرابها النفسي:

«هي آية أرض، هي آية لحظة من الزمن أو في أي صوت عابر يمكن أن أجد حروفني؟ ساكس كل ألواح الرخام كي تعود الحروف إلى كسرتها واسترحت، ها الشطايا. لتذهب القطط إلى سلوح المنازل كي تسمق مصابري الخراف المنشورة على جبل التسييل، والسرقة ما أراءه الناس لهم قديد. لتذهب وتتركني أفكر في حروفي التي لم أحفرها بعد على الرخام. دعوني أبكي، يدي وهنت وساعدي انهد، والرخام تكسر والإزميل لا يطارعني.

اشتمكت نارعي.

هذه هي النار وأجنحة الحروف تحترق ولا زهور في القبور تُزهر في نهاري. (٥٤-٥٥)

هكذا تتوتر لغة الحكيم عبر توتر الجمل السردية في إيقاعها الشعري المتصارع، وفي تشكل عوالمها السردية عبر جنوح خيال السارد نحو الخارج

**حيوية اللغة
وتراوحها بين
الشعري والسردية
الخالص يمنحان
رواية «المياه» نفسها
سردياً يسهم بحظ
وافر في تشكيل
بنيتها المتوترة**

ليعبر عن مكونات الذات. ولعل هذا الجدل القائم بين الأنا/الأخر، والأنا/العالم هو الذي يكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وحساسه بهول ما يعيشه ويمدني الاختلال في مجتمعه. بل إن هذا الاختلال يضيء إلى أبعاد من ذلك يشمل نظرتهم إلى العالم والوجود. ويهدد الشاكلة تصبح البنية الشعرية لغة ورواية تركيباً ودلالة، بنية حيوية في تشكيل جمالية رواية الملباة. ومن خلالها تتضح مواقف السارد وسلوكاته، وتستشف حالته النفسية ورؤاه الفكرية الراضية لما يجري حوله.

وتحضر هذه السمة الفنية من بداية الرواية إلى خاتمتها كما كان الخطاب متمحوراً حول قاسم وممانته مع أمرته أو مع وظيفته كسكبان أو مع ممارسات الناس في الحياة الاجتماعية. إن توتر بلاغة الشعر وبلاغة النثر وجدلها في النص يخلقان نبرة متنوعة في إنتاج الرواية تنقل القارئ من رتبة التعبير والدلالات المباشرة للغة السرد إلى غنى لغة الشعر وتوقع إيهاماتها مع انضوي على المحكي في عالمها، حيوية تصويرية كبيرة تجعل المتلقي لا يشعر بالملل. وعبر هذه التقنية الفنية يتمكن السارد من الوقوف على وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية يعيشها الوطن وتصور بها أصعاق الأرض المختلفة. ينفذ السارد عند قلب الشباب وتوزعه بين انتماءات ليولوجية متنوعة عبر متابعه توتر علاقة البطل بابنه منير الذي تمرض للاختلاف مرتين عاد منهما منكسراً معطلاً. لم يعد الإبن من تجرته الأولى مع الحركات السياسية/الشيعية سوى بالخيبة وانكسار الأحلام، لكنه في تجربته مع الحركات «الأصولية» كما يسميها السارد انقلبت به الملل وتضلل المتلقي ليجود من تجربته وقد غرق في ظلام وجود دامس. ويعمل السرد بأساليبه المتنوعة التي تضمخها لغة الشعر على كشف توتر الشخصيات واشتغال الواقع من حولها بوقائع مذهلة لا يمكن فهمها كما لا يمكن معرفة خلفياتها ونتائجها.

عبر هذه التقنية السردية وسماتها الفنية استطاعت الرواية في بنيتها الحكائية الممتدة تقديم رؤية قاسم إلى واقعه وإدانة بعض ما يجري في العالم مما يحير المقول ويجعل النفوس مضطربة والقلوب موزعة.

٢/ بنية النثرية والسردية:

من سمات التصوير المتوتر في الرواية

لا يخلو النص من حضور للسردية والعناية على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه أجواء وأحداثا وفضاءات

استثمار ملامح الغرابة والمسخرة التي تميز الشخصية وتحدد مواقفها وسلوكاتها وتطبع أعمالها، إن غرابة قاسم تتضح عبر مواقف لا تظلم من شحن النص بسمات المسخرية التي تولد توتراً حيوياً داخل النص وتكشف عن دلالات مواربة تؤول طيه.

لا يخلو النص من حضور للسردية والعناية على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه أجواء وأحداثا وفضاءات. تجري وقائع الرواية ما بين المقبرة والضريح والسجن، ترصد الواقع المضطرب، وتقف عند اختلالات المجتمع عبر التصوير السري للشيء - على الرغم من طلبه الدرامي المتصادم والمتوتر - بسمات المفارقة والمسخرة. ففي مشهد من مشاهد الرواية يقف السارد عند لحظة مفارقة ساخرة بينما يسأل الشرفاء قاسماً عن شاهدة القبر التي طلبوا منه كتابتها لتؤرخ لشريفهم المتوفى صار فجأة يحدثهم عن (شعب القسطنطينية) أعراقه المتنوعة ودياناته المختلفة وعن سلامه النادر في لغة غير متوقفة جسدت غرابة قاسم وكشفت عن موقف ساخر يفتن قدرها مهما من المفارقة. ينتقل قاسم من عالم الواقع المر إلى عوالم الحلم متحدثاً عن المكنن في عالم الناس عن طريق الترميز إلى ذلك بعالم الحيوان. (الرواية، ٢٧-٢٨)

وتعطي الوقائع مصورة المسلول الغريب للشخصية منتقدة بعض الأعراف الاجتماعية في مسخرة لأذعة بلغة سردية غير مباشرة، أو في شكل حوار مباشر كما نرى في المشهد الآتي. يقول السارد مصوراً غرابة قاسم وسخرته ببعض المعتقدات الشعبية:

«... كان في ختام الحفل يحتل الطمست في غفلة عن المرضى، ويذهب به إلى غرفته، ثم يعود ليسمع ما يقوله التهامي عن السيد الذي خرج دون أن

يراه أحد من مقامه وأخذ جلود ذكورة الأفعال. ليهزأهم. وكان المرضى يمتدحون أن التهامي هو من يسرق الطمست، أما قاسم فقد كان في ليلة يوم الاحتفال، والأطفال يتناولون في بيوتهم، يريد أن يريهم من ألم ذلك الموضع من أجسادهم، فيخرج إلى باحة الضريح وفي يده الطمست، ليفرح ما فيه قبالة القسط، ثم يعود إلى غرفته.

يبدو التهامي غاضباً، يقول لقاسم:

«ها قد أخذوا الزيت والسكر ولم يعطوني شيئاً، حتى الشموع لم يلقوا بها هي صندوق النذور.

يرد عليه قاسم:

«لكن الهدايا كانت ناقصة.

يحمل التهامي في قاسم ويقول:

«من أتوا بها أخذوا منها نصيبهم، وأنا أخذت نصيبي، والباقي تركناه للمختونين». (الرواية، ص. ٦٨-٦٩)

يكشف النص من جهة غرابة قاسم الذي يأتي إلا أن يطعم فسطح الصم من كل أن وحين. وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى أنه يطعم (شعبي من القسط) لحم البقر والقمح الذي يشتريه من الجزار، فإنه في هذا المشهد نراه يطعم فسطح الصم ما يتخلف من أكلان الصبيان الذين يفتنون في الضريح سائراً بالمرضى من ويهدد الطمست الجماعي الذي يتحول عن وظيفته الدينية ليصبح وسيلة للتهامي عند بعض فئات المجتمع أو فرصة للحصول على الصدقة عند فئات أخرى. ومن جهة ثانية يمتد المشهد لكشف كذب التهامي القائم على الضريح ويبرز طابعه المصومي لأنه يسرق هدايا الأطفال إلى جانب من أتوا بها.

بهذه الشاكلة يسهم التصوير الساخر من الواقع إلى جانب إلقاء الضوء على غرابة شخصية قاسم عن مفارقة الواقع وتناقضاته، وعبر تضافر هذه السمة الفنية مع سمات الحسي والمجرد وحيوية اللغة السردية واللغة الشعرية وتداخلهما في توتر بنية السرد في رواية الملباة.

* كاتب من المغرب

... محضر عن المجلس التاري، المشاط، مكة

الأمه للنشر والنشر، الدار البيضاء،

٢٠٠٥

وقبل ذكرى «موتسارت» كانت البشرية
جمعاء قد عاشت الحدث نفسه بذكرى
مرور مئتي سنة على رحيل «بيتهوفن»
وتسابق العالم كله إلى إجازة خصائص
وعبقريه الموسيقي الألماني، بما هي ذلك
الجزائر من خلال المحاضرة التي القاها
باللغة الألمانية الأستاذ الراحل «مولود
قاسم» بالمركز الاسلامي في الجزائر
العاصمة، وتسابقت الفرق الموسيقية
الكبرى في العالم، لإعادة صياغة
سيمفونياته الخالدة!!

وفي التاسع من شهر أيلول (٢٠٠٦)
مرت ذكرى مرور مائة سنة على ميلاد
الموسيقار العربي «رياض السنباطي»
في صمت كبير، وهو الفنان والمحلّق في
عالم الأنغام والألحان والأوتار، وبفضل
موسيقاه المتميزة بالأصالة والعمق، تالقت
الموسيقى العربية وبلغت درجة من التطور
والارتقاء ما جعل منها ترتقي إلى تراث
الإنسانية قاطبة، وذلك باعتراف منظمة
«اليونسكو» ذاتها، والتي اختارت الموسيقار
الراحل «رياض السنباطي» لتمنحه جائزة
من ضمن خمسة موسيقيين في الكرة
الأرضية، نظير ما قدمه من عطاء في
في سبيل الأصالة الفنية التي حفظت
للثقافة العربية جمالياتها وخصوصيتها
وعبقريتها وسحريتها.

الأطلام عبقرية فذ

كما اشتهرت أغنية
«الأطلام» التي تعد من
أعماله وألحانه المملقة
بلا منازع، واحدة من أرقى
مائة أغنية ظهرت في القرن
العشرين في العالم، وقد
تمت عملية الاختيار من قبل
المختصين في الغرب، كما أن
المختصين الموسيقيين العرب
يضمون أغنية «الأطلام» في
قمة الإبداع الفناي العربي،
وربما تختص هذه الأغنية
بخصائص يمكن إجمالها:

- إنها تمثل خلاصة
تجربة وعبقرية ملحنه
«رياض السنباطي»، لأن
أغنية «الأطلام» جاءت في
ظروف نفسية خاصة كان
قد مر بها الملحن، كان لها

في ذكرى هوية الموسيقار

«رياض السنباطي»

عمله منبع مجد الأغنية العربية!



على طريق العبارة
قبل شهور قليلة من السنة الجارية (٢٠٠٦)
احتفل العالم قاطبة بذكرى مرور مائتي سنة
على رحيل «موتسارت»، عبقري الموسيقى الأوروبية، وأقيمت للاحتفال
بذكراه العديد من التظاهرات المخلدة للعبقري النمساوي باعتباره
ظاهرة فنية موسيقية منفردة

من عمر الزمن، ولم تخل مجلة
أو منبر اعلامي في معظم دول
المعمورة من إفراد صفحات
للتنويه بعبقرية وموسيقى
«اماديوس موتسارت»، فضلا
عن إعادة انتاج وتوزيع أشهر
أعماله السيمفونية، حتى
استحالت ذكراه الخالدة إلى
عرس عالمي اشتركت في إحيائه
الإنسانية جمعاء على اختلاف
ألوانها وإديانها ولستنها !!



السنباطي

الاطلاق التي أرحب أم كلثوم

وعندما كانت أم كلثوم تستعد لأداء أغنية «الأطلال» سنة ١٩٦٦، وكانت وراء الستار، شوهدت ترتد بالخوف ياد عليها، الأمر الذي دفع أحد أعضاء فرقها الموسيقية إلى سؤالها:

- لماذا ترتدمن وأنت أم كلثوم؟

فأجابته الفنانة الكبيرة:

- إنني ارتدت، لأنني أم كلثوم.

أي بما يفيد أن عملاً عملاقاً مثل «الأطلال»، هو من العظمة والعبقرية ما يجعل من سيدة الغناء العربي تشعر بالرهبة والخوف وهي تستعد لأداء هذا العمل الفني العملاق، على عهد غير مسبوق بالرغم من التاريخ الطويل من العطاء الفني الذي يمتد من العشرينيات إلى غاية الثلثة التي قدمت فيها لحن «رياض السنباطي» ألا وهي أغنية «الأطلال»!!

وكادت أم كلثوم تعترأ!!

ففي هذا العمل الفني الخائق، بلغ الملحن مرتبة الكمال الفني، وارتقت موهبته وعبقريته إلى مرتبة النهاية، حتى أن بعض رفاقه الدروب الفني تصبوا لفنانة أم كلثوم، باعتزال الفن والغناء، إحساساً منهم، أنه لن تحقق أم كلثوم من السمو والارتقاء بعد «الأطلال»، ومن أولئك الذين رأوا أن منزل أم كلثوم، فنانة الغناء بعد «الأطلال» الموسيقار «فريد الأطرش» الذي كان يرى أنه من الأفضل لأم كلثوم أن تمزأل الفنانة وهي في القمة، في اعتقاد منه أن «الأطلال» بالنسبة لفنانة كبيرة مثل أم كلثوم، هي منتهى ما وصل إليه الإبداع الموسيقي العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية!!

ولكن هل توقفت أم كلثوم عن الغناء بعد أدائها لأطلال؟ وهل استجابت لتصالح بعض رفاقه دريها؟

إن الفنانة أم كلثوم بالرغم من تقديرها آراء وتصالح رفاقها بضميرة الاعتزال وهي على قمة هرم الإبداع الفني والفناني، كانت تميش أجواء جديدة من الألمان المتجددة التي بدأتها مع كوكبة من جيل الشباب من الملحنين، فلم تشأ أن تتوقف عن الغناء قبل أن

**قصيدة «الأطلال»
من أرق قصائد
الشاعر الطيب
«إبراهيم ناجي»
وقد اختار هذا النص
لتغنيه أم كلثوم»
الشاعر الفنان
الراقي أحمد رامي»**

الشباب، وغيرهم.

لقد كانت قصيدة «الأطلال» من أرق قصائد الشاعر الطيب «إبراهيم ناجي»، وقد اختار هذا النص لتغنيه أم كلثوم، الشاعر الفنان الرقيق أحمد رامي، من ديوان «ليالي القاهرة» بعد أن أدخل بعض التبديلات التقنية الطفيفة على النص بموافقة الفنانة أم كلثوم، بما يتناسب وموضوع قصة الحب التي عاشها الشاعر بنفسه وخلصها بشعره، وخلصته من بعد رحيله، حتى صار «إبراهيم ناجي» يلقب بشاعر «الأطلال» في إشارة إلى القصيدة التي تجسد وقائع قصته حب عاثر وموجع، قصة عاش الشاعر أحداثها، وكانت نهاية القصة مفجعة، عثر عنها الشاعر أروع تعبير، وكان وقفا على رهافة أحاسيسه عنيقا، وهذا ما زاد الملحن رياض السنباطي، إحساساً بلوعات الأسى والحزن في كل مقطع بل في كل بيت من «الأطلال»..

ولعل إحساس الملحن بمرارة القطمعة غير المعلنة بينه وبين أم كلثوم، جعلته أكثر قرباً من أجواء قصيدة «الأطلال»، وأكثر قرباً من الأجواء النفسية الحادة التي كان عليها الشاعر وهو يخط قصيدته بلوعات الأسى والألم، فجاءت الألمان وكأنها اقتلعت من جوف الشاعر «إبراهيم ناجي»، بما يوجب أن عبقرية اللحن مستهمة أساساً من عبقرية النص الشعري، فإذا تلاقت آلام الشاعر بأحاسيس الوحشة والقرية لدى ملحن عملاق من طراز «رياض السنباطي»، تحققت المعجزة الفنية.. وإذا لم تكن «الأطلال» صورة مثالية للمعجزة الفنية، فماداً تكون يا تري؟

تأثيرها القوي والعنيف عليه، بحيث كان هناك شبه انقطاع غير معلن بين الملحن «رياض السنباطي» وكوكبة الشرق أم كلثوم، وذلك بسبب انشغال هذه الأخيرة بالألمان التعبدية والميلين الشباب الذين فتحت لهم جبال صوته، الأمر الذي جعل «السنباطي» يحس أن أمانته لم تعد تجد لها قبولا لدى أم كلثوم، وقد صارت منشغلة عنها بالألمان «بلغ حمدي» و«محمد الموجي» و«كمال الطويل» وهم من جيل الشباب الذي ظهر مع «عبد الحليم حافظ»، وربما زاد من هذه الفجوة بين الملحنين «السنباطي» - أم كلثوم، دخول الموسيقار المجدد «محمد عبد الوهاب» إلى عالم التلحين في أول لقاء فني بين «كوكبة الشرق» و«موسيقار الشرق»، وما أثاره هذا اللقاء التاريخي من جدل كبير في الأوساط الفنية والإعلامية، مما باعد كثيراً بين «رياض السنباطي» و«أم كلثوم».

غير أن الفنانة أم كلثوم ما كانت تنوي التخلي عن الحان رفيق عمرها الفني «رياض السنباطي» رغم انشغالها بالموجة الجديدة من الألمان التي يقودها جيل الشباب من الملحنين، لذلك، ما كان الموسيقار «رياض السنباطي» يتسلم قصيدة «الأطلال» لشاعر «إبراهيم ناجي» من يد السيدة أم كلثوم، حتى استفيقت على إعاقته عبقرية التلحين والإبداع على عهد غير مسبوق، وكان غريزة الانتقام والتفوق قد سيطرت على عبقريته، حتى إذا اكتملت «الأطلال» لحناً وأداءً صرّح ملحنها بالقول «الأطلال التي شيبنتي وأرهبت أم كلثوم»..!!

هل كانت أشهر عامك إبداع؟

غير أن الحوامل المسابقة ليست وحدها التي صنعت من «الأطلال» الهالة التي عليها، فلا بد من الإتيان على ذكر دور النص الشعري في إمداد الملحن بالعبقرية المستوحاة من المعاني والصور الجميلة للقصيدة التي أبدعتها شاعرة الدكتور «إبراهيم ناجي»، الشاعر الحديث تألق في سماء الشعر العربي الحديث من خلال جماعة «أبولو» التي ظهرت في مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، إلى جانب كوكبة لامعة من الشعراء ننكر منهم: أحمد زكي أبو شادي - علي محمود طه - صالح جودت - أبو القاسم



وصورها تصويراً فنياً مندهشة، وجاءت عبقرية الملحن «رياض السنباطي» لترتفع بالنص إلى ذروة الخلق والإبداع، من خلال معاشية الملحن للمعاني العميقة التي يتضمنها النص؛ جملة، مقطعاً، مقطعاً، متوغلاً في أعماق الجرح الذي يهيم الفؤاد، متحسساً كل نبضة تفيض بها القصيدة، هبّز عنها الملحن بنبضات قلبه، وبأوتار عبوده، لتستقر في قلب المستمع، ولتسكن الحنايا، ولتظل لحناً أزلياً يرضع جبين الغناء العربي على امتداد الأيام ولعاقب السنين!

لم تكن «الأطلال» آخر عمل للموسيقار «رياض السنباطي» مع الفنانة «أم كلثوم»، فقد كان آخر عمل قدمته الفنانة الكبيرة من ألحان المصالحق الأصلي، أغنية «الثلاثية المقدسة» سنة ١٩٧٢، ولكن يمكن القول أن أغنية «الأطلال» تمثل قمة النهاية في مسيرة الإبداع والتبحر للموسيقار «رياض السنباطي» ففي هذا العمل المصالحق استقر كل قراء الإبداعية لتكون «الأطلال» خاتمة لمسيرته الإبداعية، ونهاية لمسار الفن، والذي أهله لأن يكون بحق صانعاً لجهد الأغنية العربية في العصر الحديث، ولكن كيف كانت البداية؟

وثيق النهاية.. كانت البداية!!

بالرغم من أن الموسيقار «رياض السنباطي» قد بدأ طريقه الفني في العشرينيات من القرن الماضي عازفاً على آلة العود ضمن فرقة «محمد عبد الوهاب»، إلا أنه لم يكن ليعشق جدارته الفنية كملحن مثقّر وموهوب إلا عندما تحقق أول لقاء فني بينه وبين «أم كلثوم» في مطلع الثلاثينيات، حيث طلبت منه الفنانة «أم كلثوم» أن يلحن لها أغنية «على بلدي الحبيب»، فكانت هذه الأغنية بمثابة جواز السفر للموسيقار الشاب إلى عالم الملحنين الكبار، خاصة وأن أغنية «على بلدي الحبيب» قد حققت نجاحاً شعبياً منقطع النظير في الأوساط الشعبية على وجه الخصوص، وانتشرت على مستوى العالم العربي كالنار في الهشيم، لأن هذه الأغنية ذات الطابع الشعبي جاءت بعد سلسلة من الألحان والأغاني التي كانت بعد ذات بها «أم كلثوم» حياتها الفنية في سنوات العشرينيات مع بعض شيوخ الملحنين الذين كانت ألحانهم تثير عن

الخالد «رق الحبيب» وقضى سنوات عمره مجرد عزف على عوده ضمن فرقة «أم كلثوم» إلى غايته وفاته سنة ١٩٦٦.

فكانت الفرصة الكبرى أمام الموسيقار «رياض السنباطي» لتحويل مخاوفه وهواجسه إلى ألحان وإنغام أعادت الفنانة «أم كلثوم» إلى وضعيتها الطبيعية، سيدة للفناء العربي وهي تؤدي رائدة «الأطلال» في حفل تاريخي سنة ١٩٦٦.

ورغم أن «رياض السنباطي» لم يتوقف عن التلحين بعد «الأطلال»، إلا أن هذه الأخيرة يمتيزها المهتمون بالموسيقى العربية، نهاية الارتقاء الإبداعي لدى «المصالحق الأصلي»، وليس السبب تراجع الوهبة، أو جفاف القريحة، ولكن لأن الأجواء التسمية، والتبؤات الوجدانية، والأسمس النفسية للإبداع الفني التي اجتمعت لدى الملحن عند انقطاعه للتلحين قصيدة «الأطلال»، لم تكن متويزة بالصورة المطلوبة عند قيامه بوضع ألحان جديدة، ومنها أغنية «من أجل عينيك» التي كتبها الشاعر الأهم «عبد الله الفيصل» وغنتها «أم كلثوم» سنة ١٩٧١. وكذلك أغنية «الثلاثية المقدسة» التي كتبها الشاعر «صالح جودت»، على الرغم من الروح الإبداعية التي تبدو جلية في اللحنين الآخرين!!

جمالك التهن ولروعة التقة!!

لقد جمعت أغنية «الأطلال» بين جمالية الشعر ودرامية القصة القرافية النقية التي عاشها على أرض الواقع الشاعر «إبراهيم ناجي»، وانتهت أحداثها إلى نهاية مأساوية، عبر عنها الشاعر

بدا السنباطي

طريقه الفني عازفاً

على الصوت، ولم

يحقق جدارته

الفنية إلا عندما

التقى أم كلثوم

تكمّل مشروعها التجديدي خاصة وأنها في هذه السنوات التي سميت «الأطلال» استطاعت أن تجذب إلى أغانيتها جمهور الشباب من خلال الموجة الجديدة المتجددة من الألحان والأغاني، وبالتالي فإن دائرة جمهورها اتسعت أكثر لتشمل الأجيال الجديدة من المستمعين الشباب عبر أنحاء الوطن العربي الكبير.

لقد كانت «الأطلال» عملاً فنياً جباراً، أراد للموسيقار «رياض السنباطي» من هذا الإنجاز الخالد أن يمسك الساحة الفنية التي كانت تموج بالألحان الجديدة، خاصة بعد الفناء الفني التاريخي بين المصالحق: «أم كلثوم» و«محمد عبد الوهاب» سنة ١٩٦٦ في أغنية «أنت عمري»، وما أحدثه هذا الفناء من رجة كبرى على الساحة الفنية والعربية، وطبعاً لم تكن أغنية «أنت عمري» وحدها التي حركت عبقرية «السنباطي» في تحيينه وإبداعه لقصيدة «الأطلال»، بل كانت السنوات التي سبقت ظهور «الأطلال» بأغنيات جديدة تملأ الأذان سواء من حيث الكم، أو من حيث روح التجديد التي تميزها شكلاً ومضموناً!

أسباب سبقت فناء الملحن

ففي هذه المرحلة التي سبقت ظهور «الأطلال»، كان الموسيقار الجديد «محمد عبد الوهاب» قد قدم أغنيات جديدة لام كلثوم منها: «أنت عمري، أمل حياتي، أنت الحب...» وقدم الموسيقار الشاب «بلقيس حمدي» مجموعة من الألحان والأغاني ترنمت بها كوكب الشرق، وكانها تودع من خلالها مرحلة وتستقبل مرحلة جديدة مفعمة بالتميز والتألق، ومنها: «حب إيه، أسماك، ظلمنا الحب، سيرة الحب، بعيد عنك...» كما غنت من ألحان «محمد الموجي»: «حانة الأقدار، أوقدوا الشموع...» أما «كمال الطويل» فقد غنت له نشيده الخالد «والله زمان يا سلاحي» الذي اتخذته الزعيم «جمال عبد الناصر» نشيداً لمصر.

لقد كان هذا الكم الهائل من الألحان والأغاني في ظرف زمن قصير، كافياً لأن يبعث في روح الموسيقار «رياض السنباطي» الإحساس بالتوقف والتهميش، خاصة وأن وضعيته اللحن «محمد القصبي» ماثلة أمام عينيه وقد تخلت «أم كلثوم» عن ألقابها بعد لحته



يستحقه من القوة والتألق !!

وكانت الفنانة «أم كلثوم» تعتبر «رياض السنباطي» من أقدار الملحنين الذين نحنوا القصائد الشعرية القصصية، وهذا اعتراف بعبقريته بالنظر إلى أن تلحين القصائد الشعرية القصصية يعد من أصعب الامتحانات الفنية التي يمر بها الملحن الموهوب المقدر قبل أن يعترف له بالأهمية والتقدير في عالم الفن والتلحين. وفعلًا، فقد تقرر وتوقع «رياض السنباطي» في تلحين القصائد الشعرية العربية القصصية. بل ومنعها مبدأً ومفهوماً جديداً ومؤثراً، جعل من صلاّك الألبان الرقيقة على القصائد، بلا نزاعه فيها أحد، وقد تجلّت قدرته في هذا المجال من خلال قصائد أمير الشعراء «أحمد شوقي» مثل: «سلوا كؤوس الطلاء» و«النيل» و«منهج البردة» و«ولد الهدى» و«سلوا قايي» وغيرها من قصائد «شوقي» التي منحها «السنباطي» شعراء إلى قلوب الملايين من المستمعين، كما تجلّت في تلحينه القصيدة «حافظ إبراهيم»: «مصر تتحدث عن نفسها» والتي جعل منها «رياض السنباطي» سيمفونية بأبعادها الشرقية الأصلية، حتى أن دار الأوبرا في القاهرة قامت بإعادة توزيع اللحن بما يتماشى وخصائص العمل الفني السيمفوني المتكامل، بصورة مذهشة، امتزجت فيها سميرة الموسيقى العربية الشرقية بالأشكال السيمفونية الغربية !!

رباعيات الخيام

ومن القصائد التي برزت فيها مقدرة وتوقع «رياض السنباطي» في الإبداع والتلحين قصيدة «الأطال»، التي أراد خلالها الملحن العملاق إعادة الاعتبار للقصيدة العربية الأصلية، وقبلها أبدع في تلحين «رباعيات الخيام» التي ترجمها الشاعر الفاتني «أحمد رامى» من الفارسية إلى العربية، كأجمل ما ترجمت به «أم كلثوم» وتمازجت معها آذان الجماهير، وتمايزت مع أنشائها الأطوار والأشجار والأحجار !!

ورباعيات الخيام (نسبة إلى الشاعر والعالم في الفلك والرياضيات والمنطق: عمر الخيام)، عبارة عن مطولة شعرية يتكون من مقطعات من أربعة أشطرا، يافكون الشطر الثالث من كل مقطع مطلقاً بينما الثلاثة الأخرى مفيدة، وتسمى «السنوية» باللغة الفارسية،

عندما كان «رياض السنباطي» يكف على وضع لحنه الأول لفنانة «أم كلثوم» كان يدرك جيداً أنه أمام مرحلة التحدي وإثبات الذات

الكبير في أوساط الجماهير العربية، شأنها شأن أغنية «على بلدي المحبوب» بل إن الأغنيين مما صارتا على لسان كل مستمع عربي، لأنهما تتوافران على خصائص فنية مشتركة يمكن للمستمع العادي أن يلحظها بنفسه، وذلك يعود إلى تأثير الأغنية الأولى في الألبان التي جاءت بعدها من جهة، وإلى تأثير الفنانين والملحنين بألبان بعضهم البعض، وهذا ما يتجلى بوضوح في أغنية «ما أحلاها عيشة الفلاح».

لمحت أقرب إلى أم كلثوم

وعندما لحن «رياض السنباطي» أول أغنية لأم كلثوم، كانت هذه الأخيرة قد قدمت كما هائلاً من الأغاني والألبان، وكان ذلك العهد، الملحن «محمد القصبي» أكثر الملحنين الذين يتعاملون معها، كما أن الملحن «زكريا أحمد» قد خطا خطوات كبرى في تقديم لحنه بالصورة التي جعلت المستمع يقترن اسمه بأغاني أم كلثوم، ولعل هذا الوضع الذي يبدو مقبداً يحمل من الصعاب على ملحن جديد وشاب أن يقتحم أسوار هذا الحصن المنيع، ليكون ملحناً مزاحماً لهؤلاء وأولئك، ولكن العبقري وحدها القادرة على الولوج إلى هذا الحصن المنيع. وكانت الفنانة «أم كلثوم» بحسها الفني المرمف، قد انتهت إلى قيمة الألبان التي ترسلها أوتار المود بأنامل الموسيقى «رياض السنباطي»، فلزادت اقتراباً منه، لأنها رأت في ألبانه القوة والقدرة على استنهاض عبقريته صوبها بالصورة الفنية المطلوبة، ولعل «السنباطي» من جهته، قد استطاع أن يعي هذه الحقيقة، فجاث لحنه لترتقي بالصوت العبقري إلى ما

ذلك المرحلة، بحيث لم تحقق الانتشار بالقدر الكافي بين الأوساط الشعبية، وهذا بالرغم من قيمة تلك الألبان لكونها تمثل مرحلة القطعية مع الماضي، والتطلع نحو تأسيس جديد لتنهض فنية عربية لتستجيب لطلوحات أولئك الملحنين الذين يمثلون ذلك العهد، ومنهم «محمد أبو العلا» و«عبد الحمولي» و«أحمد صبري»، ويمثلون النهار التجديدي المحافظ، وحتى عندما انضم إلى هذه الكوكبة من الملحنين، الملحن «محمد القصبي» المعروف بنزعة التجديدية، لم تحقق ألبانه في تلك الفترة، ما تستحقه من الشهرة والانتشار، ولعل ذلك يعود إلى كون «القصبي» ما زال تحت تأثير التيار المحافظ، ولم تتطور نزعة القوية في التجديد والتحديث إلا بعد ظهور الفنانة «أسماهان».

ست عانزت على العود إلى لمحت درية أروك !!

ولذلك عندما كان «رياض السنباطي» يكف على وضع لحنه الأول لفنانة «أم كلثوم» كان يدرك جيداً أنه أمام مرحلة التحدي وإثبات الذات باعتباره ملحنًا شابًا وجديداً على عالم التلحين، خاصة وأنه صار يزاحم كبار الفنانين وشيوخ الملحنين الذين يحتكرون وحدهم المساحة الفنية من خلال صوت الفنانة الصاعدة «أم كلثوم»، وجاءت أغنية «على بلدي المحبوب» لتعلن من ملحن عبقري جديد اسمه «رياض السنباطي»، ومنذ ذلك الحين لم تتخل «أم كلثوم» عن ألبان هذا الملحن الجديد الذي صارت أغنيته «على بلدي المحبوب» على لسان كل مستمع، ومع هذه الأغنية انتقل «رياض السنباطي» من مجرد صراف ألبان غير، إلى صانع للألبان والأناصم.

تأثير اللمت الأورك في ألبان الآخرين

ولم يكن تأثير أغنية «على بلدي المحبوب» مقتصرًا على آذان الجماهير العربية، بل امتد تأثيرها إلى الملحنين وإلى أسلوب التلحين ذاته، ومن ذلك على سبيل المثال، أن «محمد عبد الوهاب» بنفسه قد تأثر بلحن «رياض السنباطي»، وقد ظهر هذا التأثير بشكل واضح في أغنية «ما أحلاها عيشة الفلاح» التي لحنها وغمناها «محمد عبد الوهاب» لاحقاً، وقد حققت الأغنية الانتشار



النص الشعري القديم - الجديد.

فلا بد من وضع مخطط لإبراز الأفكار والإشارات التي تعبر عنها «رياضات الخيام»، وعلى ضوء هذا المخطط، يضع الملحن الأنغام التي تناسب كل فكرة، ويعد كل هذا، لا بد من انتظار لحظات الإلهام التي تحرك عبقرية الملحن، وتستنهض قواه العقلية، ليتزلززل اللحن المرتقب، كما يتزلزل الودع من السماء.

وتعتبر المرحلة التي ظهرت فيها أغنية «رياضات الخيام» من أخصب المراحل في حياة الملحن «رياض السنباطي»، ألا وهي مرحلة الأربعينيات من القرن الماضي، ففي تلك السنوات كانت ألحان «زكريا أحمد» و«محمد القصبجي» قد بلغت أوج تألقها مع «أم كلثوم»، ولكن «السنباطي» استطاع أن يصنع لنفسه مكانة متميزة بين الملحنين الشيوخ،

والذين يكادون يشكلون حلقة مغلقة حول «أم كلثوم»، وجاءت فرصة إثبات الذات بصورة أقوى، ليبرز السنباطي عن جدارة واستحقاق عن قدرته الكبيرة ليكون ملحناً من الدرجة الأولى لكوكب الشرق «أم كلثوم» عندما قدمت أغنية «رياضات الخيام». هذه الأغنية كانت فريدة زمانها عندما ظهرت على خشبة المسرح بصوت «أم كلثوم» سنة ١٩٤٩، ففي هذه الأغنية التي تألق فيها الملحن، وجد المستمع العربي نفسه أمام عمل فني غير مسبوق، بحيث يميز النص الفناني لأول مرة عن فلسفة لا تعكس فقط فلسفة «عمر الخيام» في الشرب واللهو، والانغماس في ملذات الدنيا، بل تعكس نظرة الشاعر إلى كثير من القضايا الإنسانية للإنسان، قبل أن ينتقل إلى وضعية يبدو فيها الشاعر في صورة ناسك متعب يبتذل إلى الله أن يفرّج ذنوبه ومعاصيه، معلناً توبته في صدق وإيمان بعد حياة غامرة بالقلق الوجودي، وبانجون والعبث واللهو، فينبو لنا الشاعر من خلال ربايعاته، غريب الأطوار، متقلب المزاج، لا يستقر على رأي بذاته، وكل هذه المعاني تعامل معها الملحن «رياض السنباطي» بكل ما تستحقه من الألحان والأنغام.



ومعناها «البيت الشعري». ولا شك أن اتصال شعبية «رياضات الخيام» بين القراء العرب يعود إلى ترجمة «أحمد رامي» للترجمة التي غنتها «أم كلثوم» بعد أن أبدع في تأليفها الموسيقار «رياض السنباطي»، ومن خلال عبقرية لحنه الأخاذ، عرشت هذه الرياضات الخالدة طريقها إلى الجماهير الواسعة من متذوقي الفن والأدب، خاصة وأن الروح الغنائية التي أشاعها الشاعر «أحمد رامي» في الرياضات وصلت إلى الحد الذي يجعل القارئ أو السامع لا يحس أنها مترجمة!!

ورغم أن الشاعر «أحمد رامي» كان أنهى ترجمته للرياضات من الفارسية إلى العربية سنة ١٩٢٥ إلا أن الرياضات لم تعرف طريقها إلى الفناء والموسيقى العربية إلا سنة

١٩٤٩ من خلال صوت «أم كلثوم» وتلحين «رياض السنباطي»، وكان هذا الأخير قد أمضى وقتاً طويلاً في التعرف على شخصية والفلسفة «عمر الخيام» وعلى العصر الذي عاش فيه بمساعدة «أحمد رامي» الذي كان يمدّه بالكتب والمراجع التي تخص شخصية وفلسفة الشاعر الفارسي، وذلك لتكون الألسان ناعمة من تلك المعاني التي تتضمنها ربايعات الخيام!!

وفلاً، جاءت الألحان لتضيف لأشعار «الخيام» مملاني فلسفية ذات إبعاد جمالية، تستجيب لروح الشاعر نفسه، وقد ساعدت مسحة الملحن لحياة الشاعر، على التوفيق في أعماق المعاني التي تشهوها الرياضات، فتعص أنما أمام روح عصر الخيام، بل نخص أن الملحن نقلنا إلى العصر الذي عاش فيه مؤلف الرياضات، إلى ما قبل ألف سنة، حيث ولد وعاش الشاعر الفارسي، ولعل المقدمة الموسيقية التي وضعها «رياض السنباطي» لأغنية «رياضات الخيام» لها من المعاني والإيحاءات ما يجعل المستمع يستحضر لهالي السهر والمسر التي اشتهر بها مؤلف الرياضات. بمعنى آخر فإن المقدمة الموسيقية لا تقتفي بالجانب التطريفي قصصه، ولكنها تتعدى ذلك لترتفع بالمعاني إلى مرتبة التجلي، لتفتح أمام المستمع مزيداً من التطلع إلى ما سوف تقضي به «رياضات الخيام» من سحر وجمال وهدوء.

وكانت «رياضات الخيام» بما تحمل من أفكار فلسفية، ومن مضامين دينية وصوفية، تمثل اختباراً حقيقياً للموسيقار «رياض السنباطي»، فهو بالرغم من أنه أبدى مقدرة كبيرة في تلحين القصائد لكبار الشعراء العرب كما أسلفنا القول، فإنه وجد نفسه وهو يجلس لوضع الألحان المناسبة لجموع المقاطع التي يتألف منها النص الشعري، أمام وضع مختلف عما سبقه حين وضع النحاس بعض القصائد، لأنه وجد نفسه أمام أفكار جديدة، وبما مختلفة لم تألفها الموسيقى العربية على امتداد تاريخ الفن الفناي العربي حتى في أوج ازدهاره أيام عصر الأندلس، وأزاء هذه الصورة التي تبدو صعبة، كان لزاماً على الملحن أن يعتاض لكل جملة شعرية ولكل ومضة في

تعتبر المرحلة التي ظهرت فيها أغنية «رياضات الخيام» من أخصب المراحل في حياة الملحن «رياض السنباطي»

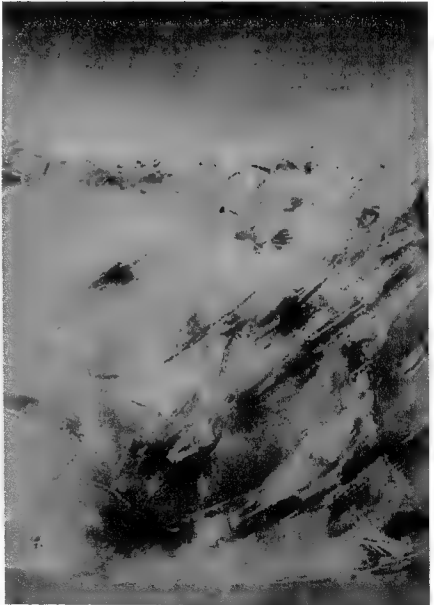
البحر، ملهما للفنان التشكيلي

احمد الهولي*

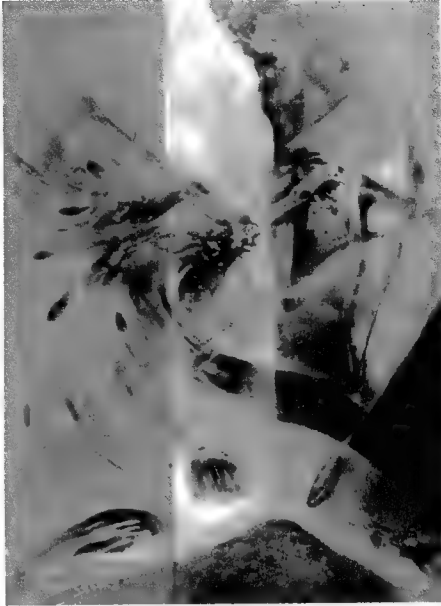
كيف يمكن التعامل مع موضوع نصفاه يناقض كل منهما الآخر؟ كان هذا نقطة البداية لتبين ماهية الموضوع ومحاولة الجمع بين شقيه لتكوين وحدة متكاملان فيها، ويصبح التناقض امتداداً أو تطوراً. فالبحر سمته الحركة والتحويلات، هي حين أن سمة الرسم هي الثبات. ولأن البحر سابق للفن، فلعل السؤال يكون:

كيف تولد الحركة من السكون؟ وكيف يلد الثبات من التحويلات؟ ولست هنا بصدد البحث عن معجزة للوصول إلى جواب مقنع، أולם يقلد بروتاغوراس من قبل، "الإنسان مقياس كل شيء"؟ فالإنسان هو مصدر الحركة والسكون، ومصدر التحول والثبات. وإذا تذكرنا أن الفنان إنسان موهوب يسمو على المعادي، قادر على تنظيم الفوضى وبالتالي فهو قادر على تحويل التناقض إلى تألف، ينتهي الإشكال ويلبوح الامتداد والتكامل، وهكذا يتأكد أن الفنان هو صاحب المعجزات الإبداعية.

حين علمت بموضوع الندوة لم أأفاجأ كثيراً، ذلك أن البحر يمثل مصدر إلهام للعديد من الفنانين، وبالتالي



الرهيبة وإعلامات
الاطمئنان. فمن منا
لم يشاهد البحر في
أوضاع مختلفة؟ حالات
الهدوء والاضطراب،
حالات المد والجزر،
حالات الانسحاج
وحالات الغضب؟ وفي
حالاته المشرقة، ألم
نشاهد تعدد ألوان
الطيف كيف تتراقص
على سطحه؟ ولكن، ألم
تتفكك السماء بسحبها
على البحر فتصبح
أعمقه مظلمة وتلوح
على سطحه بقع كأنها
هي مواقع على خارطة
تحمل دلالات بئرها؟
ومن راقب ظهور الشمس
أو اختفائها على صفحة
الماء، فلا شك أنه رصد
تعدد الألوان وتغيراتها،
وفق تسدرج الضوء
وتفكيراته، منعكسا
على الماء. أما وحشة
الأعماق فإنها حتما
تجسدت أمامنا ذات
شتاء، أو ذات حاد أو
حتى في أحد الأشرطة
الوثائقية، الموج يرتفع
إلى الأفق. إضافة إلى
ما تحتزنه الأعماق من
مخبات: ضحايا وأمتة
وتلوث، وأيضا من نبات
وأشجار وحيات عظيمة



حية تارة، وأخرى ميمة يلقى بها البحر
أحيانا على الشاطئ. أليس البحر
مصدرا من مصادر الحياة بما يحتوي
عليه من الغذاء والطاقة وما ينتجه
من الراحة والنبطة والانسحاج؟ وفي
المقابل، ليس البحر مصدرا لانقباض
النفوس والقلق والتشنج والخوف
والأحوال الرهيبة حتى الموت؟ فلندع
البحر وحالاته المتناقضة، ونشرع في
تتبع آثاره في مهدد الثقافة العربية
(القسم الأول) ثم نتحسس صداه في
الثقافة العربية من خلال مبدعين
تونسنيين (القسم الثاني) من هذه
المدخلات.

الرهيبة، المتقلب أعماقا حينها، والهادئ
سطحا أحيانا، والحامل لأمارات

**الفنان المبدع إذن
هو إنسان أولا،
ولأنه كذلك فلا
شك أنه في تفاعل
مع الكائنات الحية**

فإن ورشات هذا المهرجان يمكن أن
تتحول إلى بحار ومحيطات تتجسد
فيها مشاهد لحالات البحر في كل
ظروفه وتقلباته. ولم أكن لأبحث
عن موضوع للعرض، لأن البحر كان
ولا يزال ملهما للمبدعين، سواء
في الفن التشكيلي أو الشعر أو
السنما.... لذلك ارتأيت أن تكون
مداخلتي بعنوان: "البحر ملهما للفنان
التشكيلي".

الفنان المبدع إذن هو إنسان أولا،
ولأنه كذلك فلا شك أنه في تفاعل
مع الكائنات الحية ومنها هذا الكائن

القسم الأول رسم البحر في الثقافة الغربية

١- تمهيد

يتخذ رسم البحر إذن مظهرين اثنين، تتجسم فيهما مختلف التصريحات الأخرى. هذان المظهران هما: التزيق والإيهام. وقد جاء رسم البحر بعد رسم المشهد والبيورتريه والطبيعة الصامتة في الرسم المسندي الغربي، فكان ذا عناصر خاصة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا، حيث شذت الحروب البحرية وتطور الملاحة التجارية اهتمام المبدعين والهواة إلى البحر.

هل يمكننا رسم البحر؟ لا أقصد سواحه وأمواجه وسماواته المتغيرة ومستحبيه وسفنه وإنما الامتداد الأزرق لسطحه، الذي يبدو أن قدرته على الإغراء تكمن في ما يخفيه أو يمسكه، أي في حالة الاختفاء نفسها. كيف نرسم، بدلا من المشهد الرائع الذي يجود به علينا انطلاقا من مناهل الإحساس الأوقيانوسي بمرس البحر، أو بأحلام اليقظة التي نلعل بها أنفسنا بخصوصه؟ هل نسلط البحر، يتجاذب الداخل والخارج مثلما يتجاذبان في ملامح شخص ما، يتحادثان، يُفْطِن أحدهما الآخر ويتصلان، فالعمق نفسه يتصاعد ويضطرب، وصولا إلى الإهاب الوهمي للأمواج. ويتجاهله أيضا تزل السماء وهي تغمر بنورها.

ولكي نتكمن من رسم البحر علينا إذن أن نثبت قدرتنا على الإلمام ببيئته، وسهولة حركته، وحالاته النفسية، إن لم نقل الحلم المنتشر لهذا النموج من الماء الأزرق الذي تتعقد بحركته في جزئه الأسفل، بحيث يجري لمان الشمس مثل خيط... إن الرسم، كما هو معلوم، هو أولا وقبل كل شيء قضية جمود وتأطير وهيئة شاقولية، وهو عكس ما عليه عرض البحر تماما الذي يبدو أقيلا ولا متناهيا.. ولكن هذا لا يعني، مع ذلك، أنه لا يقدم لنا سوى ناهضة من الزرققة

كان البحر عند فناني القرن الرابع عشر الإيطاليين عموما، مجرد ديكور، يُشار إليه برسوم تخطيطية

وجزه مخبئ للآمال وخادع، بل يحق له أن يدحرج سطحه بناية لإبراك الإحساس بالمعظمة نفسها فوق فضاء ضيق الذي هو مساحة اللوحة.

إن بعض الفنانين يديرون أنفسهم على رؤية الطبيعة نفسها، كمثل فني، فهذا موريس ستيرن بعد أن شاخ وخلف وراءه عمرا من الصور الأمينة التفصيل، جرب هذا الأمر فولد من جديد كفتان خلاق. وقد حدث ذلك كما يلي: كان ذات يوم جالسا يستريح، وهو يقف أمام بيته في كيب كود، وكان ينظر إلى بعيد، عبر المحيط الأطلسي ببياهه الخضراء البيضاء والريح تلعثمها، وإذا بنورس يحل من عل فيراه، فكر ستيرن: هذا الأبله! سيُلطخ جناحيه بالأصباغ! ١

٢- شعور من التاريخ

كجس مستقل، فإن الرسم البحري تم تعريفه شيئا فشيئا في الفن العربي، بعد المشهد تقريبا، وأيضا بعد رسم الوجوه والطبيعة الصامتة. لقد نما واتسع مع ذلك، ضمن نفس التطور - أي ولادة لوحة الحمل- اعتماد متزايد بالمواضيع الدنيوية، تضاف إلى ذلك عوامل نوعية، ذات طبيعة تاريخية، واجتماعية واقتصادية: الحروب البحرية (ومن قبل الحروب الصليبية) والاكتشافات وازدهار البحرية التجارية وغيرها هي التي وجهت انتباه الهواة والفنانين إلى البحر.

كان البحر عند فناني القرن الرابع عشر الإيطاليين عموما، مجرد ديكور، يُشار إليه برسوم تخطيطية لتحديد واقعة من التوراة، أو من حياة القديسين^٢ ويمثل أ. لورنتي استثناء في لوحته "هذا المشهد من حياة سان نيكولا" حيث يخصص الجزء الكبير من اللوحة إلى البحر، عليه تتدرج القوارب إلى أبعد نقطة، ولوحة "المدينة على شاطئ البحر" التي هي من غير شك أحد المشاهد الطبيعية الأولى في الرسم الأوروبي، وكانت هي نفس الوقت، أول المشاهد البحرية التي وصلتنا. لكن هذا التجديد الشخصي بالكامل لم يلق صدى لدى المعاصرين له أو منافسيه. وكما هو الشأن بالنسبة إلى الرسم الشعبي (رسم النوع) والطبيعة الصامتة، فإن الرسم البحري نشأ في الهـ Flamands (فلمنكي أو فلمندري) ويفضل Van Eyck في لوحة بعنوان: "ساعات توازن" نلاحظ رسم البواخر الجانحة على السواحل الرملي حيث تتدقق الأمواج، والتدريج يرح قارب سان جوليان St Julian، بأنها تظهر حساسية، وانتباها لأشياء البحر التي سينتابها رسامو البحرية الهولنديون بحيث تمت صياغة النموذج الذي به سيتم تجاوز المرحلة الأولى الحاسمة في تحديد النوع وهو هنا: المشهد النهري؛

وفي إيطاليا تبسّى عدد من الفنانين المشهد النهري، في حين اهتم ليوناردو دي فنشي بتكون المياه، وصعب الأمواج والمد والجزر باعتبارها ظاهرة طبيعية، وفضل رسامو البندقية الأفق البحري كما نرى ذلك عند كريشيو (سيرة إقدسية Ursule) وبيليي، الذي أعجب Vasari بلوحته "ممركة بحرية" لاسلوب الذي عبره به الرسام عن الدراما المائية حيث الأمواج تحت جأجأ العفن الشراعية الحربية.

لكن اللوحات البحرية بلعنى الدقيق ظهرت في هولندا مع كورنيليس أ. الذي رسم أسطولا يرتغاليا جاهزا للإبحار (متحف



في نهاية القرن ١٩

وبداية القرن ٢٠

ساهمت الانطباعية

والوحشية في تطور

رسم البحر وريما

أضيفت لهذا النوع

نهضة استثنائية

رساما ١٣.

وفي نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠ ساهمت الانطباعية والوحشية في تطور رسم البحر وريما أضيفت لهذا النوع نهضة استثنائية. فقد أعطى بعض الفنانين مثل كلود موني، أعطوا الفن بعدا آخر لأنهم أرادوا إعادة إنتاج الضوء الطبيعي بأمانة. لقد حاولوا، وللمرة الأولى، تثبيت الطبيعة بواسطة التصوير المحض، وفق نسق يتبع آثار الضوء وحالات التقدير في الطبيعة. أما جورج سيرات ومؤيدوه، فقد أنشأوا لها نظاما يتسم بالعلمية. إذ ذاك أخذت آلة التصوير تسمى لاكتساب موقع لها بميدان الرسم، وهذا ما يفهم سمي الرسامين إلى مزيد من استقلالية ميدانهم، وقد تحققت بمرور الزمن. فمن جهة حاول بعض الرسامين إخفاء استعمال آلة التصوير، ومن أخرى، كانوا يبحثون عن إمكانيات أخرى للتعبير، بعيدا عن الرسم الواقعي الكلاسيكي عند غوستاف كوربي.

القسم الثاني

رسم البحر في تونس

إقراوة موزرة في أعمال رسامين

تونسيين انتقلوا بالبحر.

تتميم

لقد اهتم العرب - كما سبق أن

غرينويتش) ولوحة "العاصفة" مع بروغل الأول l'Ancien (متحف فيينا). كما تدخل أيضا رسامو التاريخ، Vermeyen نحو ١٥٢٥ مع لوحته إنزال شارل كانت Quint بقرطاج في بداية القرن السابع عشر. لقد أثر ذلك في جيل كامل من الفنانين وخاصة الأخوان Van de Velde.

تزامن أوج الرسم البحري، في نهاية الأمر، مع رسم المشهد الخالص في الرسم الهولندي الذي برز فيه هنانون كبار. ثمة هولندي آخر هو بول بريل Paul Brill، استقر بإيطاليا قبل ١٧٠٠، وقد نقل صدى تجربة بروغل إلى المشهدين الكلاسيكيين؛ وانتقلت بواسطة تلميذه أغوستينو تاسي Agostino Tassi، إلى كلود لوران Claude Lorrain. بينما يرسم هذا الأخير، الشواطئ المشمسة خاصة، أما النابولي سلفاتور روزا Salvator Rosa فقد أذاع في رومة نموذجاً أكثر حركية، برسمه الأفاق الكئيبة، التي تأثر بها Tempesta، فبعد إقامته بـ Lombardie، أثر هذا الأخير بدوره في هنانين من البندقية، ١٠. وقد ساهمت أعماله إلى جانب أعمال آخرتين ١١ في ولادة نسسخة خاصة بالبندقية لمشهد صمراني ويحري تحت عنوان Veduta.

وفي فرنسا، طور جوزيف فرني Vernet تجربة كلود لوران في سلسلة الموانئ الفرنسية، إلا أنه رسم أيضا البحر هائجا والأعاصير على الماء، كتب ديدور: "إذا أثار العاصفة، سستمع صفير الريح وخوار الأساطيل". وفي بريطانيا عرف ريشارد ولسون بفن فرني الذي عاشه في رومة، وانتسب إليه - في نفس الوقت - الهولنديان Van de Velde و Pomper اللذان استقرا بلندن في ١٧٢٧، فأثرا تأثيرا حاسما في هنانها. ١٢ أكتب كونستابل Constable: "بدأت الرسم لما حصلت على لوحة صغيرة لروسدال لتسغها" وتورنر Turner نفسه، صرح بخصوص مصفوفة لفان دي فالد: "هذه هي التي جعلت مني



استعرضنا بإيجاز شديد - بالبحر، وحاولوا وضع قواعد علمية للتعامل معه. وبما أن الرسم لم يكن من اهتماماتهم من قبل فإننا لا نجد إسما يذكر لهم في هذا الخصوص، حتى نهاية القرن التاسع عشر. أما في القرن العشرين، وبعد أن ركز الاستعمار الغربي مؤسساته، وتسط ثقافيا، أسس المدارس العلمية، تلبية لحاجيات جالياته، فكان أن التحق مبدعون تونسيون بمدرسة الفنون الجميلة، ودرسوا تقنيات الرسم ونماذج منه، إضافة إلى ما يقدمه الصالون إذ ذاك من إبداعات غربية مهدت لتناولات بحرية من طرف عديد الرسامين التونسيين، وهكذا تكون لدينا نواة في هذا الخصوص تتفاوت إبداعا وتعبيرا وفق التطور الذي يحصل في منابه بأوروبا. ورغم أن التناولات كانت في الغالب لمناظر ومشاهد بحرية تونسية، إلا أنها لا تتخرج عن المسار الذي تدور فيه الأعمال الغربية. ولكننا مع ذلك، سنحاول القيام بقراءة مختصرة لتجربتين تونسيين في هذا المجال، للرسامين رؤوف قارة ومحمد البهتي.

سُرُوف قارة: سائح البحر وغواصه

انته رؤوف قارة، منذ افتتاح عينيه على زرقة البحر وإلى رسو الزوارق وصياح البعارة، انته إلى أن ملوحة البحر ومده وجزره ليست كل شيء فيه. حتى الحيتان بكل سلالاتها ليست سوى حالة من حالات الكيونة فيه، وشده أشقاء البحر وما يستخرج منها من هيكل لبواخر غارقة. وأشلاء طائرات وحيتان ضخمة. وقد اخزن كل ما كان يستحوذ على ذاكرته القضة، إلى جانب ما كانت تثيره فيه الحوادث والمشاهدات، والذات العميق بما يتسبب فيه البحر من مأس. وهكذا ولد هاجس البحث لديه ولكن من خلال الإبداع... ثم ما هو الطفل يكبر ويتدرج في مسالك الدراسة التي طوحت به بعيدا، فأخذته إلى ألمانيا واليابان. وعندما عاد إلى مسقط رأسه كانت نظرتة إلى البحر



قد اصطبلت بالحنين إلى الوطن، ولكن أيضا بقدرات على التجايل والتأويل والتجسيد، أكسبته إياها الدراسة والأسفار. وما بين العاصمة ومدينة قلبية، شرع هذا الفنان في تنفيذ مشروعه الذي يرتكز أكثر ما يرتكز على الكشف والاستكشاف، كشف ما استعصى على النظر المادي اختراقه في لجة البحر.

وقد سخر الفنان حياته كلها لتحقيق هذا المشروع حتى أنه لم يفكر في مزاجته بخيره من متطلبات الحياة الأخرى. وقد تضمن حتى الآن ثلاث مراحل هامة، الأولى، وهي مرحلة معاشة البحر بكل تقلباته ونزواته. والثانية وهي مرحلة اكتشاف الرموز الحضارية لمجتمعات ضفاف المتوسط. أما المرحلة الثالثة فهي المتعلقة باستنطاق الفسيفساء وحوار الحضارات.

وتعتبر المرحلة الأولى

حتى الآن الأطول في تجربة الفنان رؤوف قارة، بل لعلها الأساسية. لقد تمرس بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه، في مراكبه وبقاخره، في شواطئه وورشات صنع المراكب وإصلاحها... عايش مصارعة البحارة لأهواله، فرسم كل ذلك، ونظره لا يتوقف عن استجلاء أعماق البحر. وقد جسد الفنان في هذه المرحلة الأولى حالات من كل ذلك واستطاع عبر الخط واللون رسم مملكته الإبداعية بكل ما تحتويه من نوارس وبقاخر وصيادين وزقارق وأشلاء سفن مبعثرة على الشاطئ...

رسم كل ذلك نهارا حينا وليلا حينا لافتة. آخر. لكنه وهو يجوب أعماق مملكته، كانت تتمرّنه رموز وعلامات وآثار

وقد هيمن الموضوع/البحر في أعمال هذه المرحلة بقوة من خلال إبحار السيطرة أيضا على الجوانب التقنية سواء في ما يتعلق بملء المساحات أو توظيف الألوان.

في المرحلة الثانية بدأ الفنان يتعمس روح حضارة خلدت إلى الراحة بعد أن ملأت الأرض عطاء؛ إلا وهي حضارة قرطاج. لكن الفنان رؤوف قارة، وهو يلامس عناصر تميز هذه الحضارة، وحالات تدفقها الإبداعي المؤسس، كان يدرك أنه يعيد

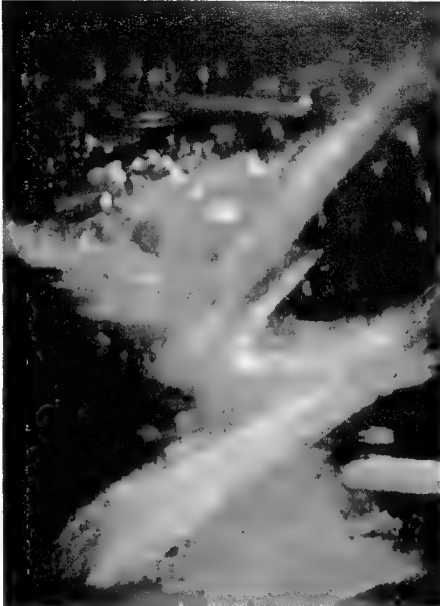
تمرس الفنان رؤوف قارة بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه

باكتشاف الرموز الحضارية للفنيين والرومان والبربر، أي الذين التقوا على أرض تونس أو مروا بها، وصولاً إلى بقاياها الجاثمة في قاع البحر، والمنتملة في مواد مختلفة، منها الأوعية الطينية المهشمة. فمنذ عشرين عاماً تقريباً، وهو يجمع تلك المهمات ويقارن بينها شكلاً ولوناً، خاصة تلك العلامات الرامزة، المثبتة عليها، يتأملها ويستطلقها... إنها حضارات المتوسط تتعاور وتتجاوز عبر تلك المخلفات.

وقد برزت فكرة الألواح كأفضل إطار لهذا الحوار، فكانت امتداداً للمشروع الفني الأساس: إبداع حالات البحر واكتشاف مكوناته وأسواره.

محمد البعتي: مرحلة العمل الفني

يستلهم الفنان محمد البعتي من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحياناً. وهو يعتمد أسلوب الطبقات التراكمية صلب الألوان ويتقنيات التشابك أو الشفافية، حيث يمكن للرائي رصد أكثر من عنصر أو جزء من خلال أجزاء أو عناصر أخرى يفضي بعضها إلى بعض، ليتشكل منها وعبرها وفيها عالمه الفني. وهذه التقنية تتأى عن السهولة وتتوغل بالجهول بحثاً عن حالات إبداعية مختلفة. والفنان محمد البعتي اختار الطريق الأصعب لإنجاز أسلوبه وانتقاء مجالات أبعاده، ولئن كان أهم مجال تشكل فيه حالته البعثة هو البحر، إلا أنه



أزمان متعددة. أما المرحلة الثالثة، فقد تميزت

يستلهم الفنان محمد البعتي من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحياناً

الحياة إلى بعض أرجاء الذات، فينقذ أجزائها من التشتت والتهمش، ليكوّن من خلال لوحاته منظومة تعبيرية تحاول أن تدل الرائي على حضارة تقع على مرمى البصر، تشده إليها شرايين تمتد في الاتجاهين منه إليها. وقد تميزت أعمال رؤوف قارة خلال هذه المرحلة ببعدين رئيسيين: الأول تشكيلي، والثاني تعبيرى. ويتداخل البعدين لتحقيق هرمنة المشهد فتتم المزاوجة بين الفكرة والحالة والبعد التاريخي والخطوط والألوان، فينشأ لدى المتلقي إحساس بتوزع جذوره في

في البصر، عسى أن يحجب منافذ
تقضع اللامرئي من جديد.

ما الذي يريد البعتي أن يلفتنا
من خلال هذه الوحدات والتشكلات
والكائنات؟ ربما تقول الطخات أكثر
مما يقوله هو، لأن تمريرة الفرشاة
لا تحد بوهم محدد، إنها أبعد من
المنطور الحسي، لذلك فالبعتي أرسل
خطابه وبالتالي قد قال ما يريد، وقد
ينقلب السؤال: ماذا أدركنا نحن من
هذه الأعمال؟ في لوحاته الكبيرة
نسبها تعتمد الألوان إلى إيهامنا بأن
انفعالات الفنان تنمرد عليه، ولكنها
تميز عن الفرار من سيطرته، فهو
أقدر على الجماع؛ وإن لم يدرك ذلك
بعد، أما في لوحاته الصغيرة نسبها
والتوسطية الحجم، فإن انفعالاته لا
تحصر، والحالات تتجه إلى درامية
حد القربة.

الدراما هنا تتسلل إلى المنظر
عبر الإحساس، وتتجول أصواتها
من خلال البصر لتقنع المسافة
الممتدة إلى اللوحة، وتلك الموصلة إلى
سواها، لتبهر الفضاء إلى اللا مكان
والإزمان، إنها الهولي في أشكال
متعددة وضمن ضجيج لوني يتكاثر
أيضا، مل هو التهامي مع الفراغ،
وعبر المادة لإنجاز عناصر تساعد
على الكينونة لاحقا؟

حتى وهو يمتصر الألوان، كي يخلط
بها حالته، عسى أن يخرج من ميولاه
بعلم يصارع كي يتجسد، حتى هي
هذه الحالة، تستنص إلى الألوان على
قول ما يريد، لأنها تدرك جائزة
أن إمكانية تجسيد الحلم تصعبد
بالتحريف القسري، فالذي يرسم
الحلم يقطا يعتمر عليه أن يكون
بريثا. وأول شرط لرسم الحلم هو
البرامة، أن يرسم الفنان بتقنية
يعني أن على متلقيه أن يعيش حالات
مشابهة لتتي عاشها كي يتم عملية
الاتصال وتثمر نتائج، تلك التي تسمى
نتائج العملية الاتصالية (أي البث
والثقل)، ليحضر رد الفعل، والحالة
الإبداعية طبعاً لا تتكرر، فقد يشعن
الفنان ألوانه وخطوطه وفراغاته
بأكثر من فكرة وأكثر من موقف؛

بيدو البعتي وكأنه يبحث عن حالة بعينها يريد اصطيادها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم.

ولا يستطيع المشاهد أن يدعي أنه
رأى شيئاً محدداً، كل الذي يخرج
به من مشاهدة أعماله، أنه عاش
لحظات لذة وحيرة، واستفهامات
لا يستطيع تحديد موضوعها، وأنه
في خاتمة الأمر، التقى بكائنات/
أشكال لم يسبق له أن رآها حتى في
الأحلام.

تتشكل الحالات والأحداث في
أعمال الرسام محمد البعتي من
تمريرات الفرشاة، حتى وكأنه يترك
لها مهمة تكوين الحدث أو إنشاء
الحالة. وإذا الأشكال توشك أن
تتكشف، ولكنها تستعجل التخفي.
ويبقى أمثالا في تحولات البصر
ما يدل عليها دون أن يستعصر
هويته بالوضوح المطلوب، هو يؤكد
على مجموعة العناصر التعبيرية
التي تتعرض داخل الفضاء الضوئي
لتحدث في الوهي لقطات يستحيل
على البصر التركيز عليها أو تحديد
دلالاتها.

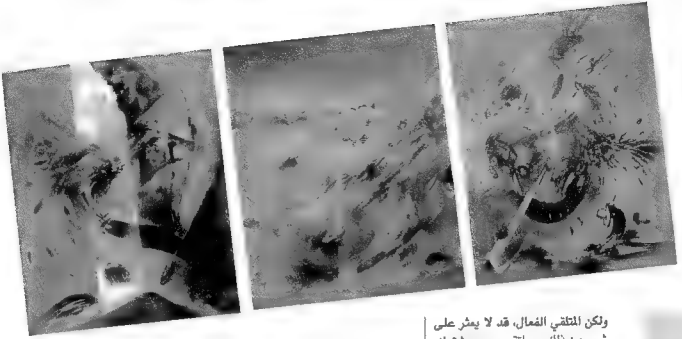
هذه التكوينات التي تنتشر في
أغلب أعماله توازي الكائنات ولا
تحل مكانها. يخال البصر من خلال
المسحة الشفافة أنها كائنات، ولكنها
في تأويل آخر، قد تكون تصدعات
في الفضاء، واتكسارات في الرؤية
تجاه سطح البصر، وحتى اختلالات
في التوازن التبادلي لمنطق انتشار
الضوء فيه. وتوزع الألوان هو أداة
التكوين، ومنها نستشف روح التصدع،
ودواعي الاتكسارات، والامتدادات
المتوغلة في تلافيف الفضاء، وتداخل
الأبعاد هو مما يؤكد تغلل المرئي

يتغذى منطقاً وموضوعاً، يؤسس
من خلال خصوصياته الضوئية
والانكاسية وتحولاته اللونية، أسلوبه
الإبداعي، الذي يتراوح بين اتجاهات
عدة منها التشخيصية والتعبيرية
والسريالية والتجريدية، في تداخل
وتمازج يجعل من خصائص كل منها
رافداً لتجربته، بهدف تكوين سياق
إبداعي تعبيري بالأساس، يحصل
مرحلياً أهم ملامح تلك التجربة،
في تعدد مراحلها وتنوع مجالاتها
وإضافاتها.

بيدو البعتي وكأنه يبحث عن حالة
بعينها يريد اصطيادها، من بين
تفاعلات الوهم والتخيل والحلم،
تطويع به السلاء فلا يمسكها،
وتمضي به أسراب السراب فيقطع
منها ما أمكنه. وإذا الناتج تلك
الوحدات اللونية المؤكدة صراخ
الوعي وتوشعجات الأحاسيس. وإذا
الصمت يتغلغل في الأشياء ضجيجاً
حياً وإيقاعات لا تسمع إلا والعمون
مغمضة.

فهمر الشفافية تكتشف الأبعاد
العميقة للبصر، في حين يتشكل
الأفق من تويمات لونية لا تستقر
الحالة فيها حتى تتعلق أو تدهامها
حالات أخرى، من ذلك اختلاط
الأسماك بحامول البصر، بالغشاء،
بالزبد، بالزرق في تركيبة سحرية
المنظر، وذات أنساق جمالية، برغم
افتقارها لأية وظيفة نفعية واضحة.
وأيضا تلك الوجوه التي تتأق من
أجل أن تظهر من خلف الشفافية،
فيبتدل عليها الإظهار والإخفاء،
كأنما أمصها في حالة غرق يسمعون
إلى النجاة والخلاص.

إن السفر داخل أعمال البعتي
متعب حد الاستفزاز. فلطالما تميت
أن أعثر على حالة ما تقول لي كل
ما لديها، لكن ذلك لم يحدث، فكل
لوحة، أو حالة، أو شكل، تتبرأ مما
أحاول نسبته إليها، وتمضي سابحة
في ضجيج الوهم الذي أوقع الكثيرين
في إحباطه. إن أعمال هذا الفنان
مثل كوكب يرمض من خلالها البرق
فيستقط الضوء المفاجئ على الأشياء.



من النموذجين اللذين حاولنا ملامسة تجريبيتهما في بلادنا، يبدو أن لا خلاف في أن البحر كان ولا يزال ملهما للفنان التشكيلي. لكن السؤال يبقى قائما في الثقافة العربية، متى يتخلص فنانا من التبعية للفن الغربي؟

صاخبة في الألوان، لكنها تتمسح بين الظلال والأضواء، الممتزجة بحيلات البحر: فلا يبقى في المشهد منها إلا أشلاء ما تزال تنبض بالحياة، ونهم بأن تطفو برغم ضراوة الإطفاء. إنها التجربة تشكيلي خارج التوقع تتحدى كل براهين المكافئ.

القائمة:

سواء من خلال ما استعرضنا من تاريخ تطور رسم البحر في الغرب، أو

ولكن المتلقي الفعال، قد لا يثمر على شيء من ذلك، سيأتي بصور يشترك مع العمل الفني في بنائها فيما ومسارات، بكلمة يثمين على العمل الفني أن يكون مشرعا على عديد الاحتمالات، وقابلا لاختلاف القراءات، حتى التي لا تحتمل الصدق.

إذ ذلك، نستطيع التأكيد على أن رحلة البحث في عنفوانها، والانتظارات ما زالت غير محددة الملامح، وما نتوهم أننا تمكنا من الوصول إليه، لا يعمد أن يكون تحسنا للملاح نجته في تحويلها إلى كائنات

كتابة من تونس

Endnotes:

١٧ - ألكسندر إيتو، الحق العر، تر جبر إبراهيم جبر، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٣، بيروت - لبنان ١٩٨٢، ص ٧٧.

١٨ - مثل، La Navicella di Giotto la Vocation des apôtres de Duccio.

١٩ - وأيضاً Jan Van Eyck في السلسلة العشرة الممتددة، رونين Rolin (الموجوده متحف اللوفر).

٢٠ - وفيه الطريق أمام روجي فان دار وين Rogier Van der Weyden أمام Memling وأمام أستاذ منظر من سانت فودو Vue de st Gudule.

٢١ - كز من Piero della Francesca. Pérogin Ghirlandaio Pinturicchio.

٢٢ - Cornelis Anthonisz.

٢٣ - Hendrick C. Vroom ترجمته Aert Van Antun و C. Van Wiernigen وأخير Jan Porcellis في أعماله، أصبح البحر وحده

(السماء) بعيدا عن الشواطئ والموانئ، موضوعا للوحة

S de Vlieger. Jan van de Cappelle.

٢٤ - وقد برز في هذا المجال Jacob Van Ruysdael و Albert Guyp.

٢٥ - منهم ماركو ريتشي Marco Ricci.

٢٦ - هما Van Wittel و Carlevarij.

٢٧ - صمويل سكوت وبيتر مونامي وجون كروم Samuel Scott, Peter Monamy, John Crome.

٢٨ - هذه المعلومات بما تضمنته الموسوعة العالمية Universalis تر. احيميد الصولي

لقول

موتها البتراء

فرصة ذهبية تملكها المدينة الوردية خلال السنة ٢٠٠٧ م ليتم ادراجها ضمن عجائب الدنيا السبعة الجديدة، حيث سيكون تاريخ ٢٠٠٧/٧/٧ م هو آخر موعد للتصويت لها ضمن ٢١ موقعاً تتنافس في المرحلة الثالثة والأخيرة من ماراثون التنافس على مستوى العالم، وسوف يتم الإعلان عن النتائج مع رأس السنة للعام ٢٠٠٧.

رقم البتراء في قوائم التصويت هو (١٥) وهي مدرجة في هذه المرحلة النهائية مع مواقع أخرى مهمة في العالم مثل (الاكروبول-أثينا-اليونان، برج ايفل - فرنسا، أهرامات الجيزة- مصر، تمثال الحرية- الولايات المتحدة، أوبرا سيدني- استراليا، تاج محل- الهند، قلعة مالمو، بقايا قلعة ستون هنج- بريطانيا، سور الصين العظيم، الكرمليين في موسكو).

هناك أسباب كثيرة تجعل من البتراء مؤهلة للمنافسة والفوز كواحدة من عجائب الدنيا الجديدة وذلك يعود لتمييزها وفرادتها وتكوينها الطبيعي وغناها الحضاري والثقافي، لذلك فإن دعمها حتى تصل الى هذا المرتقى يعد واجباً قومياً، مثلما هو واجب وطني، ولذلك فمثل هذه الحملة يجب أن يكون معناها بها العرب ومعهم الأردنيون، لأنها تعتبر معلماً عربياً، عريقاً، يحمل هوية قومية وجمالية يمكن أن تكون سفيراً تاريخياً الى العالم، وتثبت معلماً حضارياً على الخريطة الإنسانية.

ومما يؤسف له أن الجهود المبذولة لرفع هذه الحملة ما زالت، حتى الآن، متواضعة، وحجم التصويت دون المستوى، ولو قارناها بما يحشد في بعض المسابقات الفنية عند التصويت لنجم غنائي لوجدنا الصورة المحيطة في أن يصطف شباب ودول وحكومات للتصويت لفنان، أو لمنتخب كرة قدم، بينما الحال لا يذكر بالنسبة للتصويت لمعلم أسطوري، وحضاري، مثل البتراء المؤهلة في التاريخ.

إننا بحاجة الى تعميق معرفتنا، وانتمائنا، الى أماكننا التي تحمل زخم تاريخنا، خاصة إذا كانت هناك فرصة يتحمس لها الآخر الذي عرف قيمتها ووضعها على خارطة أولوياته أيضاً، ونظم لها فعاليات وأنشطة ستعكس على المكان والتاريخ إن قدر لها الفوز بالمسابقة، كما هو الحال عند التمعن في حجم الأنشطة التي ستروج للمكان، وستنظمها مؤسسة عجائب الدنيا الجديدة، وبالتالي ستعكس إعلامياً وتطورياً لتلك الأمكنة، مع العلم بأن هناك عدد من المؤسسات العالمية الكبرى التي تدعم هذا المشروع وهي شركات عملاقة متخصصة في مجالات الإبداع والترويج والإنتاج الإعلامي وتكنولوجيا الاتصال مما يضفي المزيد من الأهمية على المواقع التي سيتم اختيارها على المستوى الحضاري والثقافي والصياحي، وفي هذا المقام نتذكر القيمة الترويجية التي حصلت عليها مدينة البتراء عندما تم تصوير جوائب منها في الثمانينيات ضمن فيلم (الحملة الصليبية الأخيرة) من (سلسلة ديانا جونز)، كما أنه قبل عدة أشهر اختارت (BBC) البتراء ضمن خمسة ضمر موقعاً في العالم يجب على المرم أن يزورها قبل أن يموت.. من أجل كل هذا لا بد من وقفة حقيقية من قبل محبي الثقافة، والتاريخ، والحضارة على مستوى العالم، بالإضافة الى العرب، والأردنيين لنصرة البتراء، والتصويت لها!!

زعماء الشرق سنة ٢٠٠٤. ثم أعادت مؤسسة المختار في القاهرة طباعته في طبعة أنيقة منقحة سنة ٢٠٠٦ في ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير.

ومصنفاته كثيرة لا يتسع المجال لذكرها هنا.

ويضم الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، والكلام عليه، ثمانية فصول، تؤرخ لظهور اللغويات المعاصرة، مؤكدة زيادة النحاة الألمان للتوجهات الجديدة في دراسة اللغات بصفة عامة، فهي جامعة ليبزغ تصادف أن التقى عدد من اللغويين واجتمعوا حول طائفة من الاهتمامات المشتركة في اللغة والنحو، وكان من بين هؤلاء هرمان باول، والبولندي جان بودوين دي كورتيني الذي عاش فيما بين عامي ١٨٤٥ و١٩٢٩. والسويسري فردراند دو سويسر ١٨٥٧ - ١٩١٢.

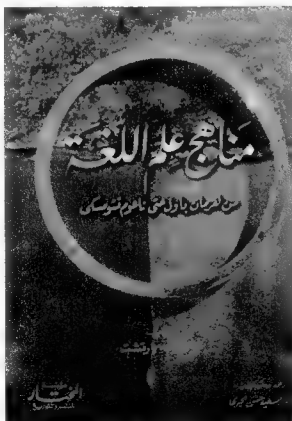
ومن أهم الآراء التي تمخضت عنها بحوث هذا التيار الجديد من اللغويين، في تلك الجامعة، أن اللغة ليست كائنًا حيًا وحسب، بل هي نشاط نفسي فيزيائي، فالكلام له جانبان: أحدهما نفسي، والآخر فيزيائي، (مادي) أي: روحي - جسدي. وفهم اللغة على حقيقتها لا بد من رصد هذا النشاط الإنساني ذي الطبيعة الثنائية، وبما أن الكلام على هذه الشاكلة من حيث طبيعته، فإن دراسة اللغة منهجيًا ينبغي أن تنصب على مبدأ الانتقال من المعروف إلى المجهول، أي: الانطلاق من معرفة اللغة الحالية لمعرفة الأحوال اللغوية الأقدم، وليس العكس. وهذه الفكرة، فيما ترى المؤلفة وتؤكد، هي الفرضية المركزية الأولى التي تدور حولها أبحاث مدرسة النحاة الجدد. واهتم لغويو ليبزغ بالجانب الصوتي، ولا سيما بوظائف الأعضاء الصوتية، وتأثير كل عضو منها في إضفاء الصفات المميزة لكل صوت. وقد

مناهج علم اللغة

من هرمان باول إلى ناغوم تشومسكي

د. إبراهيم خليل*

سا زلزلت اللغويات المعاصرة تستأثر باهتمام الباحثين والمؤلفين والمترجمين من الشرق العربي إلى المغرب. والدكتور سعيد حسن البهيري أحد هؤلاء الذين يجمعون بين الترجمة عن الألمانية والتأليف بالعربية في اللغويات. فقد نقل إلى العربية كتاب هان ديك الموسوم بالعنوان: علم النفس / مدخل متعدد الاختصاصات، (٢٠٠١ وترجم كتاب الأساس في فهم اللغة، لعدد من المستشرقين الألمان، وترجمه أيضًا كتاب كلاوس هيتشن الموسوم بعنوان: القضايا الأساسية في علم اللغة.



مثلما ترجم «المدخل إلى علم لغة النحاة» لفولفجانج هاينه مان ٢٠٠٢ وكتاب كلاوس برينكر «التحليل اللغوي للنحاة» الذي صدر عن دار زعماء الشرق ٢٠٠٤. وصدرت طبعة أولى من الكتاب الذي نحن بصدد مناهج علم اللغة من هرمان باول إلى ناغوم تشومسكي. مؤلفته بريجيت بارثشيت عن دار

من الخارج دون أن تقدم نتائج دقيقة تلك التي تقدمها النظرة الداخلية. فدراسة اللغة - من الدخال - مع مراعاة ما فيها من علاقات متشابكة، لا سيما علاقات الحضور والغياب، فيها يعرف بالتراكيب هي التي تساعد على فهم الكيان اللغوي وأسراره، وما فيه من أنظمة نحوية، وأنساق تتحكم بالدلالات.

وقد فرق سوسير أيضا بين المعنى (الدلول) والمالمة اللغوية (الدال) فكل منها هي رأيه ذو طبيعة مختلفة عن طبيعة الآخر. فالدال (الإشارة) صوت ذو طبيعة مادية سموعة، محسوسة، والمعنى (الدلول) ذو طبيعة نفسية (سيكولوجية) يتم تصوّره في الذهن عند سماع ذلك الصوت. والارتباط بين الصوت (الدال) و(الدلول) ارتباط ناتج عن الألفة، والاستعمال المتكرر (الحاق) وليس لوجود علاقة سببية. منطقية، بين الصوت والمعنى، فالفاظ اللغة تدل على معانيها وفقا لتواضع مستعملي هذه اللغة أو تلك، ولو شاء هؤلاء المتكلمون أن يستبدلوا بالآخر، نفسهم، أو الدلول ذاته، لما حال دون ذلك حائل سوى العرف والمادة.

وثمة مسائل أخرى تلمرق إليها سوسير، وكانت كبيرة الأثر في لغويات القرن الماضي، فقد دعا - مثلا - إلى الدراسة الوصفية للغة بدلا من الدراسة المعيارية التي تعتمد على النصوص الأدبية المكتوبة باعتبارها مادة لغوية راقية تستخرج منها القواعد، والقوانين المتحكم بالملامح، وتجنّب التركيز على اللغة المكتوبة، مولىا النطق، والكلام المحكي، غايتها، اهتماما أكبر من لغة الكتابة، لكون هذه الأخيرة لا تمثل اللغة في طبيعتها الجوهرية، وإنما هي لغة منقحة، ومصطنعة.

ومما يؤخذ على سوسير أنه لم يفصل القول في مجالات العلوم المحددة للغة، ومنها علم الأصوات، وعلم الصرف، وعلم الدلالة (المعج) وعلم النحو، علاوة على أنه لم يطبق مفهوماته النظرية على نظام لغوي محدد، كالتنعو مثلا، أو الصرف، ولم يتطرق إلى الصلات التي تربط بين النظام اللغوي وغيره من أنظمة لغوية

من أبرز الشخصيات التي أسهمت في الدراسات اللغوية المعاصرة، في القرن التاسع عشر، بودوان دي كورتيني:

Whitney مصنف كتاب «جهاز اللغة وتطورها» 18٧٤ وتأثر أيضا بمالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم Durkheim ووضع بحثا في أول الأمر ذات صيغة تاريخية ومقارنة، ولكنه تخلى عن تلك البحوث وانصرف لمعالجة قضايا الدرس اللغوي من خلال محاضراته التي ظهرت في كتاب على يد تلميذه: شارلز بالي، وألبرت تسيهايا سنة 1٩١٦.

وفي هذه المحاضرات قدّم أفكاراً جديدة، وأخرى قديمة طرحها بأسلوب جديد. ومن هذه الأفكار تقريرة بين اللغة Langue والكلام Parole. فاللغة ذات طبيعة مستقلة عن الكلام، لأن الانسان عندما يولد يأتي إلى هذا العالم، ويكتشف أن اللغة موجودة قبل وجوده، ويكتسب المعرفة بها، ثم يستخدمها في كلامه، فالكلام تيمّا لذلك، أداة شخصية فردي يتم باستخدام وسائل اجتماعية غير شخصية، ولا فردية، واللغة هي موضوع علم اللسان، ولكن لا يمكن دراسة اللغة، أو التعرف إليها، إلا من خلال الكلام، فنحن نبحث عن شيء اجتماعي من خلال ما يتجلى منه في الكلام الفردي.

وفرّق سوسير أيضاً بين التزامن والتتابع، وهو يعني بالأول دراسة اللغة في زمن محدد، ومعين، دون النظر فيما كانت عليه اللغة في السابق، وهذا هو - في نظره - شأن علم اللسان، أما البحث في نشأة اللغة وتطورها، وما مرت فيه من أحقاب، وما تأثرت به من عوامل، فنذلك شأن اللسانيات التاريخية، أو المقارنة، التي تركز على قضايا اللسان

حاولوا التعرف على القواعد المتحكم بالتفكير اللغوي الذي يطرأ على الأصوات، ونظر هرمان باول - وهو أحد أقطاب هذه المدرسة - إلى علم اللغة باعتبارها علم ثقافة، له صلة بالعلوم الطبيعية، وهو علم جامع بين الطابع التاريخي والسيكولوجي والفيزيائي.

بودوان دي كورتيني:

ومن أبرز الشخصيات التي أسهمت في الدراسات اللغوية المعاصرة، في القرن التاسع عشر، بودوان دي كورتيني، المنحدر من أسرة بولندية ذات أصل فرنسي.

عمل عليه تقدّم علم الأصوات خطوة كبيرة إلى الأمام، إذ أسس مع تلاميذه أول معمل صوتي، وقاموا بالمحاولات الأولى لتدوين الصوت بواسطة الآلات، وشارك بودوان بين الصرف والشعر، وشبّه إلى نظرية (الفونيم) هُجْل أن يتحدث عنها علماء حلقة براغ، وعُدّ (الفونيم) جزءاً من (المورفيم) وتلحق إلى اختلاط اللغات في دروسه، ويوجهه، وإلى تقارب الأسر اللغوية، وما يُعرف بالتجهين اللغوي، وهو أن تستوعب إحدى اللغات عناصر أجنبية من لغة أخرى، تشمل: الكلمات، والاستعمالات النحوية، والصيغ، والنطق..

وتعلق كذلك لما يعرف باللسانيات الاجتماعية، هُني بالهجات، غناية جعلت تأثيره ممتداً في الأوساط اللغوية إلى ما بعد القرن العشرين، ولا سيما عن طريق أحد زملائه وهو فريدناند دو سوسير، مصنف كتاب دروس في اللسانية العامة، وهو الكتاب الذي صُلح بهُني وفاته ١٩١٣.

مدرسة جنيف:

والمعروف أن سوسير درس في جامعة جنيف، ثم في لوبز إبان ظهور النحلة الجدد، سنة ١٨٧٦ وفي برلين ١٨٧٩، وبعداً فمساره الأكاديمي في الكوليج دو هراتس، بياريس، ١٩٧٩ وفي سنة ١٨٩١ عُيّن محاضراً مقررًا في جامعة جنيف، وقد تأثر بالنحلة الجدد، وهي مقدمتهم بودوان دي كورتيني المذكور، وبوليم وتتي الأمريكي



عام ١٩٣١. وفي عام ١٩٤٢ وضع كتاباً بعنوان «مدخل إلى النظرية اللغوية». وهذا الكتاب الذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٥٢ جعل من مؤلفه علماً لدراسة في اللغة هي التعليلية Glossmatics. وقد اختلف هيلمسليف مع موسير في أشياء وواقفه في أخرى.

فإذا كان موسير قد فصل بين الدال والمدلول في اللغة، باعتبار الدال شكلاً والمدلول مادة، فقد رأى هيلمسليف أن من الأنسب استعمال كلمة تعبير عن المدلول (المعنى) وقد اتفق مع موسير في أن اللغة شكل ومادة. وعند هيلمسليف لكل من الشكل والمادة تعبير ومضمون. فالتعبير، قياساً إلى الشكل، هو الفونيم (الصوت) والمضمون بالنسبة للشكل هو أجزاء المعنى. وأما التعبير، بالنسبة للمضمون، على مستوى المادة، فهو الكلمة الصوتية المنطوقة بما فيها من الفونيم والأصوات المصاحبة له، والمضمون على مستوى المادة هو: التصورات المصاحبة للمعنى.

وقد رأى هيلمسليف أن الدراسة الصوتية للغة تتعلق بالتعبير، بمستوييه الشكلي والمادي، وأن علم الدلالة (السمانتيك) موضوعه المعنى، فلم الدلالة وعلم الأصوات علمان متعاوان.

وتطرق أيضاً في إشارته للمعنى إلى تعلق الألفاظ بعضها ببعض. فكل لفظة يتم استعمالها في الدلالة على معنى معين تستدعي، أو تستحضر لفظة أخرى، أو ألفاظاً أخرى، ترتبط معها بعلاقة محددة. فقولنا لشيء سائح، أو حار، أو دافئ، ألفاظ ترتبط بعلاقة داخلية، لكن كل كلمة منها تعني في الوقت الذي نسمعها فيه غير بارد، فكلما حار وغير بارد كلمتان يرتبطان بعلاقة سماها هيلمسليف علاقة تبعية. فكلما حار تستحضر في الوقت ذاته غير بارد.

وتمت كلمات تتعلق بعلاقات لا هي تبعية، ولا داخلية، فعلى سبيل المثال كلمة wood بالإنجليزية تعني الغابة، وتعني أيضاً الأخشاب التي يصنع منها التجار الأثاث. وحقيقة الأمر أن الخشب المستخدم في صناعة الأثاث

المقام إلى علاقة الصوت بالمعنى، وإلى الأسلوب، أو ما يسمى بالشعرية (علم الشعر) Poetics.

وكانت حلقة براغ، وفقاً لرأي المؤلف، من أكثر المدارس أثراً في لغويات القرن العشرين. فقد حظرت الباحثين على متابعة الخوض في مجالات محددة، للوصول إلى آراء نظرية إيمد غوراً، وأوسع أفقا، وأرحب مجالاً. ولا سيما في نظرية النحو، مما أدى إلى ظهور النظرية التوليدية التحولية عند تشومسكي وتلاميذه، وقبلها نظرية التحليل البنيوي، ونظرية التوزيع عند زليغ هاريس.

مدرسة كوينسجيت:

وفي الفصل الخامس من كتابها تعرض المؤلفة للمدرسة التعليلية (الجلوسماتية) التي يمثلها كل من هيلمسليف (١٨٩٩ - ١٩٥٦) وهانز أولسدال. وأما الأول فهو الأشهر، والأبرز، بين علماء هذه المدرسة. فقد درس في براغ، وفي باريس، وتلمذ لكل من جوزيف هندريس مؤلف كتاب اللغة، وأنطون ميه صاحب كتاب نماذج البحث في اللغة. واطلع نحو عام ١٩٢٧ على النسخة الفرنسية من كتاب موسير «دروس في الأسنتية العامة». ويذكر هيلمسليف في واحد من كتبه أنه قرأ كتاب موسير مراراً، وأنه من أبرز الكتب التي تأثر بها في مرحلة تكوينه اللغوي.

وتوالت أبحاثه في الظهور منذ

أو غير لغوية.. وهذا ما قامت المدارس اللسانية اللاحقة بالانتهاء إليه، ومن هذه المدارس حلقة براغ Prague والجلوسماتية في كوينسجيت، ومدارس علم اللغة الوصفي.

حلقة براغ:

وأما حلقة براغ، فقد برزت للعالم منذ عام ١٩٢٦ عندما التحق بها بعض الروس الهاربين من عصف الثورة البلشفية في موسكو. ومن علمائها البارزين نيكولاي ترويتسكوي، ورومان ياكوبسون، وميرجي كيرسيفسكي، والمنظر اللغوي كارل بولر، ومنظر الأدب جان موكاروفسكي، ومويس إينهاوم الذي التصق اسمه بما يسمى نظرية النثر.

وقد برز البراغيون عالمياً سنة ١٩٢٨ بتقديم أول مؤتمر لغوي أعلنوا فيه تبنيهم للنماذج الدراسة الوصفية. وذلك بما طبقوه فعلاً في مؤتمرهم الثاني الذي عقد في عام ١٩٢٩ حول اللغة السلافية. وفي مؤتمر آخر (١٩٣١) عُقد حول ما يعرف بعلم الأصوات الفونيني (الفونولوجيا) اتضح الميدان اللغوي الذي برزوا فيه وبرعوا. وقد تأثر علماء هذه الحلقة بالنحاة الجدد، ولا سيما بودوان دي كورتيني، وبيتر سوسير وكتابه «دروس في الأسنتية العامة»، مثلما تأثروا بالمدرسة النقصية المعروفة باسم مدرسة الجشتالت Gestalt.

اهتم البراغيون فيما يوضحه المؤلف بمجالات محددة، أولها الأصوات، التي تناولوا البحث فيها من زوايا المتكلم، ناقضوا في استكشاف فسيولوجيا النطق، ومن زوايا السامع، ناقضوا في استكشاف المناطق المخية المتكئة بالسمع والإدراك، ومن زوايا الوظيفة، فتنظروا للفونيم، ولقواعد التغيير النطق (الفونولوجي) وبرعوا في هذا المجال أيضاً براعة، فضلاً عن البحث في الوظائف المتباينة للغة، مما أدى إلى إنجازات جيدة في ميدان النظرية الأدبية، وعلاقتها بعلم اللسان.. وقد أوضح ياكوبسون - بصفة خاصة - أن للغة وظيفتين، إحداهما إبلاغية، والأخرى بلاغية، وتطرق في هذا

اهتم البراغيون
فيما يوضحه
المؤلف بمجالات
محددة، أولها
الأصوات، التي
تناولوا البحث فيها
من زوايا المتكلم

مستخرج أصلاً من تلك الأشجار الحية في الغابة التي تسمى wood وعلى هذا فإن استعمال كلمة wood بمعنى أخشاب استعمال ذو علاقة بالعلم الآخر لكن هذا التعلق لا هو داخلي، ولا هو تهيئ، وقد سماء هيلمسليف تعلقاً جراً، فالخمنون الذي يتم عليه التعبير يُستخرج من السياق.

وتطرق هيلمسليف في مقدمته النظرية اللغوية إلى ترتيب العناصر الصوتية في الكلام وفقاً للنسق الخلمي، الذي تنظم فيه عناصر متجاورة، وأوضح أن هذا الترتيب نوعان؛ ثابت، يحدده المعجم، وهو الذي تساق وتقال له الفونيمات وغير تتألف منها الكلمة الواحدة. وغير ثابت، وهو سوق الألفاظ في تركيب يضبط قواعد نحوية متغيرة. وتطرق أيضاً لقواعد الموقع الذي تحته الكلمة بالحالة الإبراهيمية، مثبها قيمة الموقع الذي تشغله الكلمة في التركيب بموقع العدد في خالة الأحاد أو العشرات أو المئات، قائده يكتسب قيمته الحسابية من موقعه، وكذلك اللفظ يستمد حالته الإبراهيمية من موقعه. وأتى تغيير في الموقع يستتبع تغييراً في الحالة الإبراهيمية.

ولكل من هيلمسليف ورفقه هانز أولسدال بحوث أخرى ضابطة في مجالات علم الدلالة، والسمات الفارقة للمعالمات.

وقد أخذت المؤلفات على هذه المدرسة إحقاقها في التطبيق، ولذلك لم يستطع علماء اللسان الدنماركيون المضي شوطاً أبعد في علم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) باستخدام المفاهيم النظرية التي أكدها هيلمسليف وأولدال. أما دعوة هذه المدرسة لجعل علم اللغة علماً شبه رياضي - من الرياضيات - فقد طبعت دراساتها بالطابع الميموطوطي، وبهذا احتلت التليفية موقعاً غير بسيط داخل المدارس الكلاسيكية لعلم اللغة البنيوي.

علم اللغة الوصفي:

وتخصص المؤلفات الفصلين السادس والسابع لما يسمى بعلم اللغة الوصفي،

تطرق هيلمسليف في مقدمته للنظرية اللغوية إلى ترتيب العناصر الصوتية في الكلام وفقاً للنسق الخلمي

إلى جانب المدارس الكلاسيكية لعلم اللغة البنيوي. ونحن لا نرى اختلافاً بين الموضوعين، لذا نتناول الفصلين في وحدة واحدة تلقي الضوء على ما سبق النظرية النحوية التوليدية الجديدة.

وفي هذا المقام تتناول المؤلفات كتاب بلومفيلد الموسوم بال عنوان اللغة، بعد أن عرضت لجهود فرانز بواس Boas عرضاً موجزاً. فقد كان مهتماً بمقارنة اللغات الهندو - أمريكية باللغات الأوروبية. مؤكداً أن لكل لغة من هذه اللغات نظاماً في النحو هو الذي يضيء عليها شخصيتها المستقلة.

وطالبها الخاص. مع الإشارة إلى آراء إدوارد ساپير Sapir الذي صنف هو الآخر كتاباً في اللغة ١٩٢٢ ضمنه بعضاً صوتية ومقارنات لغوية مفيدة. مؤكداً أن علم اللغة ينبغي له أن يتخذ مسارين أحدهما شكلي، ويهتم بدراسة النحو، فقواعد النحو لا تصدى في نظره أن تكون أشكالاً وقوابل تحولت بفضل الاستعمال للتكرار الفرامك جيلاً بعد آخر إلى قواعد وقوانين، ودراساتها يجب ألا تتخطى وصف هذه الأشكال والقوابل وما فيها من ترتيبات وهاكل تراص. والمسار الثاني غير شكلي، وهو الذي يهتم بدراسة وظيفة اللغة وفقرتها على التعبير، وتوصيل المعنى، وتلك مسألة تحتاج دراساتها لأنظار غير شكلية. فلا بد من معرفة العادات والتقاليد والمعتقدات والثقافة التي تميز مستعملي تلك اللغة. فدراسة الجانب الدالالي لغة ما تعتمد عناصر شتى في مقدمتها السبائك الاجتماعي والثقافي.

وقد وضع ساپير وورف فرضية أثبتا صحتها، وهي أن اللغة مثل المرة التي يرى فيها المجتمع صورته، وثقافته، وما يؤمن به من معتقدات، ومن ماثورات دينية، وشعبية، تجمت واختصرت نفسها في مجموعة من الألفاظ. ودليل ذلك أن لغة الأسكيمو في الآسكا - مثلاً - تحتوي عدداً كبيراً من المفردات الخاصة بالثلج والجليد في حين أن بعض اللغات - العربية مثلاً - لا توجد فيها سوى كلمة أو اثنتين ترتبطان بهذا المدلول. فالصورة إذن ثابتة من البيئة اللغوية.

من جهة أخرى تناولت المؤلفات المثرات التي تآثر بها ليووارد بلومفيلد وهي كثيرة، وعرضت لنظريته الموسومة بالتصليط إلى المكونات النحوية المباشرة Immediate constituent theory مؤكدة الفرق بين المكونات النحوي والمركب، وما ذكره عن المركب المركزي وغير المركزي. واستخلصت من عرضها لأرائه في النحو ما يد توطئة وعرضها للبست في النظرية التوليدية عند زليغ هاريس Harris صاحب كتاب تحليل الخطاب.

وعلى أي حال اتسم تناول المؤلفات بارتشيت لأراء المدرسة الأمريكية بالإسهاب، وذلك لما في هذا العرض من توضيح لبعض بوارد تشومسكي في النحو. وهي بوادر تم تناولها بوضوح في الفصل الثامن والأخير من هذا الكتاب.

تشومسكي والنحو التوليدي / التوليدي:

من المعروف أن تشومسكي ولد في فيلادلفيا في السابع من شهر كانون أول من عام ١٩٢٨. وقد درس في جامعة بنسلفانيا، وتعلم في صباه لزيغ هاريس الذي نوه إليه، وأتى على تعاونه في مقدمة كتابه مناهج في علم اللغة البنيوي Methods In Structural Linguistics الذي طبع سنة ١٩٥١. وهو العام الذي أنجز فيه تشومسكي أطروحته للماجستير حول القواعد المورفو- فونيمية للبرية الحديثة.

وتوالى بعد ذلك بحوثه ودراساته مترافعة مع انحيازه للحركة المناهضة



المصطلحات بالإنجليزية، لكونها أكثر ضرورة في الوطن العربي من الألمانية التي لا تتداول إلا في دوائر أكاديمية محدودة.

ومما يدعو للتوية تقديم المترجم الدكتور سعيد حسن البحيري بعقدية قصيرة حول الكتاب ومؤلفته. فهي من أمانيا الديمقراطية سابقاً، ولها اهتمامات واسعة باللغويات، شأنها شأن جرهارد هيلش صاحب كتاب تاريخ علم اللغة الحديث. وقد حرصت في كتابها هذا على تقديم المعلومات في إطار مبسط. يستطيع القارئ العادي أن يتواصل معه، بحيث لا تقتصر الفائدة منه على المتخصصين، مما يضيف على قيمته العلمية قيمة أخرى تتبع من سلامة العرض، ووضوح المادة.

بقي أن نشير إشارة سريعة جداً للملاحظة انتقادية على هذا الكتاب القيم، وهي خلوه من أي ذكر لمدرسة لندن اللغوية، وهي المدرسة التي تعود جذورها إلى العالم اللغوي الألماني هاملولت، والغلطات التي تركتها لديها مدرسة إدوارد سابير. وقد ترأس هذا التيار اللغوي جون روبرت فيرث Firth مصنف الكتاب المشهور أورات في علم اللغة. وما يميز المدرسة الإنجليزية هو رفضها المطلق لفكرة سوسير حول التفريق بين اللغة والكلام على أساس أن اللغة ذات طبيعة اجتماعية في حين أن الكلام ذو طبيعة فردية. فقد أكد فيرث أن الكلام أيضاً ذو طبيعة اجتماعية وأن اللغة والكلام كليهما يستخدمان لغاية واحدة هي تلبية الأوامر بين الناس، وأن المعنى لا يمكن التوصل إليه من خلال الكلام إلا بواسطة ضوابط اجتماعية، وقرائن تستمد من السياق، والسباق لدى هذه المدرسة نوعان: لغوي وآخر اجتماعي أو حالي. وقد كان لهذه المدرسة أثر بالغ في علم اللغة في القرن الماضي، فقد حفزت الباحثين على مواصلة البحث في الطابع الاجتماعي للكلام مما أدى إلى ظهور ما يعرف بعلم الخطاب.. وعلم النص وكذلك ما يعرف بعلم اللغة الاجتماعي.

* نالده واكسبر من الأردن



لحروب بلاده في الفيتنام، وجنوب شرق آسيا، وأمريكا اللاتينية، والشرق الأوسط.

ويعد كتابه الأبنية النحوية (1٩٥٧) الكتاب الأول الذي لفت إليه الأنظار في رأي مؤلفة هذا الكتاب. وقد حاول فيه صياغة قواعد نحوية اعتماداً على جمل من اللغة الإنجليزية يمكن تعميمها على اللغات الأخرى بطريقة آلية. وذلك لأن النحو ينبغي أن يتألف من أشكال في التي تساعد على توليد، أو إنتاج الجمل في اللغة؛ فلا يمكن تصور جملة في تلك اللغة من غير أن تكون ناتجة أو متولدة من قاعدة.

وتتناول المؤلفة ثلاثة نماذج نحوية عند تشومسكي.

الأول هو الذي طرحه باسم نموذج القاعدة المحدودة، وهو تصور يقوم على أساس أن تأليف جملة يتم بناءً على استعاء المكون النحوي لما يجاوره في النسق الخطي الترتيبي. لكن هذا النموذج لم يعط من خصوم تشومسكي بذور النقد القاسي، مما دعاه إلى إعادة النظر، طارحاً نموذجاً آخر سماه قواعد بناء العبارة.

وهو نسق تقريبي شرحه في كتاب له صدر عام ١٩٦٥ بعنوان جوانب من النظرية النحوية. وتوضح المؤلفة ما يقوم عليه هذا النسق، وهو ثنائي قواعد. أربع منها نحوية، وأربع أخرى معجمية. ومع ذلك، لم يحفل هذا النموذج من الآخر من اللغويين بالقبول التام، لسبب بسيط، وهو أنه لا يميز مثلاً بين جملة صحيحة وأخرى غير صحيحة. مما دعاه إلى إدخال تعديلات سماها القواعد (المكونات) التحويلية. فكل جملة مرحلتان: أولهما توليدية، يتم فيها بناء الجملة وفقاً لقواعد بناء العبارة. والثانية تحويلية، تصاف فيها إلى الجملة الأساسية قواعد أو مكونات تحويلية بعضها اختياري قاعدة البناء للمجهول، وبعضها إجباري قاعدة المطابقة في العدد، أو الزمن، أو الجنس الخ. بعضها معجمي، وبعضها مورفولوجي، وبعضها فونولوجي. وقد ربط المرحلة الأولى بالكفائية، والثانية

بالأداء. ولم يفت للمؤلفة أن تعرض لما يعرف بثلاثيات تشومسكي. ومنها الفرق بين الكفائية والأداء، والفرق بين البنية العميقة والبنية السطحية للجملة الواحدة. والفرق بين القواعد التحويلية الاختيارية والإجبارية، موضحة في فترة مهمة موقفه من نظرية اكتساب اللغة. فهو يابى النزعة السلوكية تماماً، ويرفض الزعم بأن الأطفال يكتسبون المعرفة باللغة عن طريق التقليد والتعزيز. فلو كان الأطفال يكتسبون لغاتهم عن طريق التقليد لوجب ألا يمرضوا إلا ما يسمعون، وقد تنهت المؤلفة بالندقة ذاتها، والحرص الموضوعي نفسه، ما تركته أفكاره من تأثير في قولية المعرفة الإنسانية، سواء في مجال اللغة، أو في غيرها من علوم الإنسان.

ملحوظات ختامية:

ولمزيد من التوضيح استخدمت المؤلفة في الفصل الأخير من الكتاب رسوماً مشجرة، وأشكالاً تلقائية أخرى في عرض قواعد تشومسكي في النحو. وزاد على ذلك المترجم ثباتاً بالمصطلحات الألمانية المستخدمة في الكتاب، فذكر المصطلح الألمانية وما يقابله بالعربية، وكذا نامل لو أنه أضاف إلى هذا الثابت ما يقابل تلك

أنتي تُقاسمها أمه الزَّيْتِ والقمز
والأغنيات الحزينة.

وقد كان مني،

ولكنني الآن ألقاه في زُمرة

القائمين...

لقد صار يا مريم الآن منهم.

أه يا غدر أهلي!!!

فهل أكل الآن لحم الإسقَاء نياً؟!

اجببي، (قد عفروا ناقتي)،

واستباحوا التي والنَّسَاء

اجببي، فقد (جاوز الظالمون

المدى)،

أكلوا لحم كل النَّبِيِّينَ... غأوا

غلياً.

سأكلهم ما هنا... الآن،

أكلهم حيث حلوا... وما من جُنَاحٍ

غلياً...

وأنتي لمعلَّتها: (لن يمرزا)،

ولن يستفوا رأية الرِّفْضِ ما دُمْتَ

مريم، ما دُمْتَ حياً.

كأنني مُعِدُّ لهم فوق ما قد أعدوا...

فهنأ.

مضى أجملُ العمر،

عامٌ يؤدعني، غير أنني

أرى من خلال الشبابيك زوَجَتي

حمام،

أرى من خلال الفُعاماتِ فجراً

ندياً.

أرى مريم الآن في أوجِ بسمتها،

وهي نقوى... قارِدت حياً،

فيا لغز مريم رافقاً بقلبي،

ويا قلب مريم كنْ بي حفيّاً.

مضى أجملُ العمر،

ودعني العام،

لكن قلبي سيبقي صبيّاً

سبقي نشيدي أرذله مَلءٌ مَلءٌ

الحياة:

(إذا الشعب يوماً أراد الحياة...)

شاعر من تونس *

مضى أجملُ العمر

سجوب المباري *

مضى أجملُ العمر.

عامٌ يؤدعني.

أذكر الآن مريم— كنا التقينا شتاءً—

لها بسمه مُهلكة.

مطرٌ في الرِّفاق المحاذي لتفاح

جارتنا.

كنتُ مستوحشا في انفرادي.

معطلةٌ بثر خلعي، وبني بعض ما

يجعل الرُّوح تنبكي.

أسرَّخ عيني بعيداً،

أرى من خلال الشبابيك تَفَاحَةً

نصف حمراء تهوي على حلم

جارتنا...

مطرًا يفصل الآن شباكها،

زوخها،

مطرًا يرتوي من يديها...

تعاودني مريم الآن طيفاً شريداً:

— تضعضعتُ منذ افترقنا.

تضعضعتُ أيضاً.

— أما من سبيل لكي تحفلي

بالشتاء؟

— كان لا سبيل.

— أما زلتِ كالماء جذلي، تهيمين

بالغيم والأغنيات؟

— كصحراء أصبحتُ مُدْ داست

الخيال قلبي.

— لقد دبس قلبي، وكان انكساري

عظيمًا.

سأشكوك، مريم، ما حلَّ بالروح

منذ افترقنا:

سباحاً من الملح صارت سبيلي...

«حمأة الحمى» لم يعوذوا حمأة

الحمى...

صاحبي... مؤز عيني، نديمي، رفيق

المسرات والضيق قد صار منهم،

وفي ما مضى كان مني:

يحب النَّبِيذَ للمساتي في فيءٍ

نخلتنا...

كان في شعرتي، (أجد الشعر مثلي،

وعيناه في لون عيني...

يفضي المصلي الذي كنت أغشى،

ويتلو من الذكر ما كنت أتلو،

وينشد للشعر، شعر الصعاليك

والنَّابغة.

وقد كان تزبني،

يُرافقتني في الأماشي،

نصيد الغرائيق والبَطْ عند البَحْيراتِ

صيفاً،

وقد كان مثلي:

أبي كان يُدنيه مني، ويروي لنا وقعة

الغول...

خذي علي منديله
قد عانق السهل الذي
عمدته قلعا

xxx

ورجعت
لا الوي على جسدي
ولكن عز فيه الموت ،
فاحترقا
قد شبعته الريح بعد غسوله
واستعرض المعنى ،
وقد عز الكلام
وما سواء سوى
جمال في الهوى...
فتقا

هضي الفنديل

سيرى
على مهل وقولي
قد جاء من رسم الهوى حجل
وطار إلى القصيدة بالخيول

xxx

سيرى

في المتخيل أتخيل

أحمد الطيب *

رايت في حلمي
— وتنشراحان في ظلي
وتنقدان —
جاريين تنتميان للعرق ،
المعنى في البيوت

xxxxx

أحمل جمره من ماء جزتنا
وأهزا بالظلام، أجر مرثاتي
وأكتب، يا حمام،
إذا أتيتك والفا
كن غرتي في حماة الياقوت

xxxxx

لغسلها قمر،
ولي قمر،
ولكن كل شيء ثابت في الناي
مستقر،

وأخر ما رايت من السطوح حمامة
تسعى إلى جسد، وتقرأ
في هديل الحب ملهاة البيوت

xxx

— ما كان يفعل عاشقان على
السطوح ؟
كنا نقتش عن خطوط العنكبوت!

صحية

في صحبة الليمون،
قلت ساربح الدنيا،
وأعطيتها
من الليمون ما عتقا

عسل معني

لغزاة
قدمي
ونائي محبتي
وسبيلي
حال من الوله المندى
فوق صدر الريح،
غزة صاحب القنديل

xxx

لغزاة
وجعي
وأي مسرتي
ودليلي
سفر من العسل المعنى
فوق إيقاع الرحيل

xxxxx

طفلان نحن وقد نوبنا أن نصلي
خلف مبتدا الزمان المستحيل

xxxxx

الله

من فوضى
ومن مرضي
يغطون السفرجل بالندخيل

بنفسج في يموت

لغسل امرأتي
لغسلها المحفوف بالكبريت
للسطح المؤذي للحياة، وللحمام،
إذا بكيت،

صوم، المصلاة

في منتصف الليل،

ولي أن أجترّ الناهد من كاس

الغيرة،

دقّ عليّ الباب صديقي،

لثقت: واجلسه في صحن البيت،

ولكني لا أملك غير جدلي سيق له

الترجس،

والليل غريب،

وغريباً أن تأخذ الحيرة

xxx

يشبهني

— وأنا لا أنظر في المرأة صباحاً

—

هذا القادم من اعماق السيرة،

إذ أتكرّ وحدي بقناع

تخرجه الجنّيات من الأسطورة،

اداعبها في تسلط الرمش على

كل إطار

لا يحمل في داخله صورة

xxx

يفلّج تحت الخط الأسود

قلب لجلال الإبرة،

ولا أشياء تكلّب راحتي

إن أنت مارسيت الهوى،

وتركتني

أرعى الخطي في ساحة اليرغول

xxxx

سيري

إنما سرّت إلا مرة

من بيت سيدة الفصول

xxx

وتلثني في ظلّ ظلي

إنني مارسّت موتي في ضحي

القنديل

حتى إذا بانّ الندى يوماً

ومار إلى القصيدة بالكحول

xxx

شدّبت

ما صيرته من وجهة الإيقاع،

حتى أناللت لفة،

وقالت: يا فتى

لا تخر من الماء بالنبيل

أسعف بعض أصابع

كثت درجت لها الخيط الأبيض

فوق بساط الديرة

xxx

يتلوى خط مفتوح نحو الأبيض،

أغلق ذاكرة القوضى،

وأعود إلى أول سورة

نزلت من فخر المرأة

فأعود إلى ضيقي وصديقي،

لا أحمل في الواقع شيئاً

أكثر إيلاماً،

من قنديل يفلج نورة

xxx

لم يات الشاي

ولم يأخذني القعر المعزول

عن الإصبع

إلا بضع دقائق،

لثقت لضيفي وصديقي،

معذرة،

فأنا لست سواك،

لهذا،

خذ ما شئت من الترجس،

وأغلق خلفك باب البيت، ولا

تدرج ثانية لأراك،

فما علمني الموت،

سوى أن أتوخذ فيك،

بعيداً عنك،

ولا أنظر للمرأة

xxx

علمني

أن أتنازل عنك قليلاً

حين أراك على ضوء المخلاة

xxx

علمني لكني لم أفتح نافذة في

الفجر،

ولم تفتح روحك

في صلصالي بعض حياة.

عَبْدًا يُقَرِّبُنِي مَا تَيْسِرُ
مِنْ مَجْدِ الْخُصْلَتَيْنِ
وَمَا تَعَلَّمْتُ سِوَى أَنَّ الْفَارَسِيَّةَ
الَّتِي بَكَتْ
قَدْ أَضَاءَتْ عَاصِفَةً مِنَ الْعَطِشِ
تَحْتَ الْقُبَّةِ الْمَذْهَبَةِ
الْآنَ يَمْشِي الْحَبْرُ فِي السُّطْرِ
وَلَا يَمْشِي الْكَلَامُ
الْآنَ تَرْتِكُ الْقَصِيدَةَ

فِي أَوْجِ نَشْوَتِهَا
عَنِّي تَكُونِي لَهَا قَافِيَةً
وَأَكُونُ الْحَطَامَ
أَنَا الْغَرِيبُ الَّذِي تَوَهَّمْتَ
وَمَنْ أَعْلَى لِلْمُتَمَانِيلِ مَلَامَحَةُ
وَأَقْتَى:

بِأَنَّ الطَّرِيقَ نُقْطَةً
وَالْخَطَّوْ سَاقَةً
وَالْعُشْقَ رَحَابَةً
وَالْعُغْرَ سَحَابَةً
فَحَرَرِي الْأَخْضَرَ
عَنِّي أَصِيرُ بِصِيرٍ بِعَيْنَيْكَ
وَأَتَرَكِي الرَّبِيعَ يَأْتِي
مِنْ مَجْدِ خُصْلَتَيْكَ
إِلَى قَلْعَةٍ
أَكُونُ بِهَا صَنَمًا
وَتَكُونِينَ الْعُذْرَاءَ..

مَا غَيَّرَتْ الصُّورَ شَخْوَصَهَا
ذَلِكَ الْمَسَاءَ
عِنْدَمَا تَمَرَّقَ نَعْلِي فِي الطَّرِيقِ
فَأَذَرَكَنِي شَيْخَ الْحُبَّةِ
وَمَا كُنْتُ أَذْرِي بِأَنِّي
أَسِيرُ إِلَى جَنْبِ الْحَرِيقِ...
وَأَنَا الْغَرِيبُ الَّذِي تَوَهَّمْتَ
أَنَا مَنْ عَرَى نَمَةً
فِي عِقَامِ النَّهْأَوْنَدِ
فَاعْتَقَ كَمَانًا مِنْ دَبْحِ وَشِيكَ
تَعَالَى نَقْتَسِمُ سَلَّةَ الْخَرْيَفِ
فَالرَّبِيعَ أَتِ مَفْعَعًا بِالرَّغِيَاتِ!!

* شاعر من المغرب

هذا جناؤه الشعرُ عليّ...

عبد السلام الساري *

فِي بَاخَةٍ مِنْ كَلِمَاتٍ؟
هَذَا نَحْنُ الْآنَ نَسْتَدْرِكُ مَا فَاتَ
مِنْ بَيْضٍ لَمْ يُؤْمِنْ بِعَنْ أَيْقَظَهُ
مِنْ غَفْوَةٍ فَادِحَةٍ
وَهَذَا نَحْنُ لِنَدْرُبُ الْأَصَابِعَ
عَلَى رِشْمِ الْمُسْتَحِيلِ
فَفِي السِّيَاقِ قَمَرٌ يَغْتَلِي صَهْوَةً
السَّمَاءَ
الَّتِي: هَلْ تُسَاعِدُنِي عَلَى رَفْعِهَا
فَوْقَ هَوَاءِ ضَيْعَتِي؟
وَفِي السِّيَاقِ وَجْهُكَ الْمَلَانِي

حَرَرِي الْأَخْضَرَ
مِنْ فُصُولِكَ
وَأَتَرَكِي الرَّبِيعَ يَأْتِي
وَسَاعِدُنِي كَيْ أَرْفَعُ
هَذِهِ السَّمَاءَ كَلِيلًا
فَوْقَ سَمَائِي
وَفَوْقَ غُيُومِ ذِكْرَتِنِي
بِأَنَّ عَيْنَيْكَ بَحَارٌ
وَأَنِّي مُحَضَّرُ خَيَالٍ
تَأْتِي عَنْ مَرَارِكِ...
هَلْ كُنْتُ وَالْعَمَلُ عِنْدَمَا دَعَوْتُكَ
لِإِعَادَةِ الدُّمِّ

إِلَى صُفْرَتِهِ
وَالرَّاسِ الْمَقْطُوعَةِ
إِلَى جُلَّتِهِ الْهَارِيَةِ
وَالْقَلْبِ الْخَاشِعِ
إِلَى صُدْرِ النِّزَوَاتِ؟

وَعَمَّ يَكْفِي لِنَفْسِي
أَنَّ الْحَبَّ فِي الْمَتَاحِفِ صَلَاةٌ
وَأَنَّ التَّارِيخَ الَّذِي أَشْتَرَيْنَا
كَأَنَّ أَصْغَاثَ أَفْكَارٍ
فِي عَفْ السَّائِغِ الْمَغْفُورِ
فَحَرَرِي الْأَخْضَرَ
وَالْجُلْدِي صُدْرِي بِأَغْنِيَةِ فَارَسِيَّةٍ
عَنِّي أَمْشِي فِي شُورَاعِ دِمَشْقَ حَافِيًا
فِي جَنَازَةِ الْبُدْبَةِ
هَلْ تَكْتَبِينَ الْآنَ عَلَى شَاهِدَتِي:
هَذَا جِنَاؤُهُ عَلَيْهِ الشُّعْرُ
وَمَا جَنَى عَلَى أَحَدٍ
أَوْ تَشْرِبِينَ قَهْوَةَ الْفُكْرَانِ

ربما كانت المرة الأولى التي تصبح فيها مسألة الحجاب قضية ثقافية سياسية يتقمص فيها المثقفون العرب سجالات وينقسمون حولها، فقد ظلت مرتبطة بالمفهوم الاجتماعي بأنها إرث ديني سواء تعلقت بالنص أو التأويل

ومن المفارقات أن تطرح مسألة الحجاب مع ظاهرتين، الأولى، أن الانقسام لم يأت في سياق الاختلاف على شرعيته، بل نازعته بالتححرر العكري، ومع مطالبات نساء بحقوقهن في التأويل والقضاء الشرعي بعد وصولهن إلى عماد كليات الشريعة

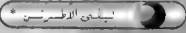
والثانية أن نازع مسألة الحجاب، ثقافياً، متزامنة مع صدور روايات كتبها محبات، وتعتبر ثورة على مفاهيم مجتمعاتهن الخلفية، حيث يسمع الاختلاط حتى من وراء زجاج هي قاعات المحاضرات، وتعرض عطاء الراس على الجميع، مثل رواية، ساب الرياض، السعودية، التي صورت حياة الشابات وهمومهن، ولم تأت تجديد لى خير مجتمعات الخليج ومحاسن النساء فيها. ثم رواية، الأولى، السعودية أيضاً والتي تجاوزت جرعة، الحرة الجنسية فيها، الرواية الأولى في وصفها علاقة المحبات، متحدية مجتمعا يمرض التعتيم على مسائل أقل إشكالية من الشذوذ

ورغم كم الإنجاز الأدبي، السائى، الذي كسر التابوهات السياسية والاجتماعية وناوش الدينية، إلا أن ثرراً منها طرح مسأله الحجاب. وقد مست ميرال الطحاوي في، المادجاجة الزرقاء، هذا الأمر فصورته خلفها للحجاب وارتدادها عن الفكر الدينى الذي يصرعه، ودون طرح جدليه ففهميه.

فكيف يتجاوز تعبير المرأة إشكاليات اجتماعية وفهميه عاصمة ترتبط سرياً بالحالة الثقافية العامة؟

لقد وصفت د. عائشة عبد الرحمن كتابها الأكثر شهرة نساء الرسول، وهي تعطي راسها، وتحدثت عن اسانية بيت النبي، فتقبله العلماء والامة مرجع ولكنها اعتدلت عنه محبة نساء حولتها في دول الخليج ومع تناهى الردة السلفية. وهنا بيت العصيد، الفرق بين حجاب يقفل العقل وعطاء يترك له مساحة البحث والعلم والتفكير

إن خصوصيه ما تكتنه النساء العربيات ما زالت بعيدة عن البحث والدراسة كمسألة نقدية مسمله الا هيما بدر، فهي حتى يؤكد الباحثون والساد ومعظم الكتابات على أن الادب نلا جس، وأن الادبية تتساوى مع الرجل هي فهمها وتعبيرها عن ذاتها



والاخرين، ولهذا فصلا يحصص لشروط السند بعيداً عن الحسوية يقول د عالي الغرشي في كتابه، نص المرأة من الكتاب الى التأويل، قد تكون العلم هي يد المرأة حساب تريح به ما يفرض رغباتها او محراتا تغير به وجه ما حولها وتخص به عالماً جديداً يسعمل اراءها ويعلي من شأن قصيتها وقصايا الرجل، او مردوا او فلم روح يجمل ثوبونها.

ولا يحور هي ساؤل مسألة ما تكتنه النساء اليوم اعمال نظريه، باندورا، عن النعم الاجتماعي من وسائل الإعلام وما يتجه بعضها من التعبر عن الذات ومنها مواقع، الشات والبلوغر، التي تتيح النشر باسماء وهميه، ومناقشه قصايا في غاية الحساسيه رغم الرقابه الاسريه والاجتماعيه وهي ظل هذا التعبير سيبدو ما تكتبه المرأة قاصراً أن لم ينطرق لكل ما يرتبط بها من قصايا اجتماعيه ومصيه ودينيه، وأن ناقش بصومها المسائل المصفيه الأكثر حساسيه واشكاليه، ولا تجاوز الإعلام ووسائط الاتصال ما يطرحه انداعها

الجديدة والمادية الثقافية والماركسية الجديدة والنقد النسوي ودراسة الجنوسة.. باعتبارها مشاريع نقدية توظف أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية (٥)، وتشترك هذه التيارات جميعها في تأكيد أهمية السياقات المنتجة للنص والمحددة له سواء كانت سياقات ثقافية أو سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو سياقات الجنس، ومهمتها تحليل الخطاب بوصفه موضوعاً للفحص النقدي والتحليل الإيديولوجي.

إن تحول التفكير النقدي نحو الخطاب باعتبارها فعالية إنتاجية كان بمثابة إعلان صريح عن ميلاد النقد الثقافي الذي رأى النور بشكل مؤسّس في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين حين «عرضت الدراسة الأدبية... لتحول مفاجئ وعالي- تقريباً- عن النظري، بمعنى التوجه نحو اللغة كلفة، وحقت تحولاً مماثلاً نحو التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة والمؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياقات الاجتماعي والقاعدة المادية» (٦). لقد أضحت التحول نحو الخطاب رهان النقد الثقافي بتأثراته المتصدة التي حاولت مقاربة المسكوت عنه في الثقافة ممثلاً في قضايا الجنس والدين والسياسة والتاريخ مما استدعى النهل من مرجعيات مضطفة كاللأنثروبولوجيا ونظرية فوكو الثقافية ومفهوم الهيمنة عند غرامشي والتاريخ والتحليل النفسي والسيكولوجيات وفكر ما بعد الحداثة بهدف صياغة تصورات سليمة عن مفاهيم معقدة ومشتابكة كاللغة والذات والنس والخطاب والتأويل، ومن ثم انشغل أصحاب النقد الثقافي بهاجس إكساب النص حضوراً مادياً وسياسياً وثقافياً في العالم من خلال نعت مفاهيم تشي بهذا المعنى مثل «ندوية النص»، عند إدوارد سعيد، و«ديروكول الحوراء» عند فريدا شليس، وغيرهما من المفاهيم التي تسعى إلى تلك الغزلة الثقافية عن النص وإلى توطيعة في لجة الصراعات والأنماط والمؤسسات ليكتسب موقعها في خريطة العالم، ولن يتأتى ذلك إلا بتقليص الاهتمام المحرّف بالأدبية مقابل الترشح على حفرات ما وراء الأدبية التي ترهن سلطة النص في التمثيل الثقافي والإنتاج الثقافي، والملاحظ أن تحقيق

« النقد الثقافي » « ورهان تموضع النص في العالم »

محمد بوسماي *

سؤال أولي لا يزال يحتفظ بجاذبيته وراهيته بين دارسي الأدب وشاق الكلمة الجميلة، غير أن الإجابة عنه لا تظل من تمييز إستيتي ومعرفي وإيديولوجي يجد مسوّغه في اختلاف المذاهب، وتعدد المرجعيات وتباين زوايا النظر. لذلك ظل وضع حد أو تعريف للأدب مطلباً عسير المثال، فمتدّ أن صاغ أرسطو نظريته في المحاكاة، انشغل بوضع تعريف للشعر حيث «ميز بين الشعر بوصفه تمثيلاً للمثل العليا أو رواية للكليات وبين التاريخ بوصفه تصويراً للأحداث الواقعة أو رواية الجزئي» (١).

عبد الله الفذافي

النقد الثقافي فرصة في التماس الثقافية العربية



مشروع البنيوية انتهى إلى التكهيك الذي أجهز على المرجع والإحالة الخارجية، كما هضج للمجال أمام تشتت العلامة وفوضى الدلالة.

وقد أدى هذا النزوع البنيوي التكهيك إلى عزل النص عن أشكال توطئه وحضوره في العالم وإلى حصر امتداداته الخارجية، هذا المازق فرض نقلة نوعية ببروت الانتقال من النص إلى الخطاب والصور من التماس إلى الحضور (٢)، وهي مهمة اضطلع بها النقد الثقافي بتأثراته المتصدة مثل الخطاب ما بعد الكولونيالي والتاريخانية

بعد ذلك تواتت جهود المستشرقين والمغرب القدماء والمحدثين محاولة تعريف لفظ الأدب فيروكلمان يرى أن الأدب هو كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة (٣)، وهو تعريف فضفاض يفهم مجموعة من المعارف في دائرة الأدب، وفي المقابل حاول رجيس بلاشير توضيح معنى الأدب ليشمل الشعر والنثر الفني فحسبه، ثلثة مجموعات الرومانسيين الذين ربطوا الأدب بالانتماء والشعر والتخييل معيّنين بذلك الطريق أمام صياغة فهم جديد للأدب يرهون إلى البعد الملائني ومييار الأدبية.

لكن رغم ذلك، ظل مفهوم الأدب عصياً على الضبط والتحديد باعتباره نصاً مفتوحاً على عوالم أخرى، مما أفرز مواقف مختلفة من سلطة النص -إن تقلصا أو توسعا- ثم احتزالها في سؤال الأدبية أو ما وراء الأدبية. ولعل هذا ما يفسر التراكم النقدي الذي أغنى النظرية النقدية إذ لاحظت في الأفق مساهمات نقدية جديدة صاغتها تصوراً جديداً للعمل الأدبي سواء على مستوى آليات انشغاله أو أخاف تلقيه، وهو تصور قاد البنيوية مثلاً إلى سجن النص في إطار لغوي ضيق لا ينتج غير ذاته التوضيحية، من هنا كانت الكتابة عند بارت ترميم مجالاً لا أصل له أو هل لا أصل له غير اللغة ذاتها (٤)، غير أن

تغيير في الخارج، وفي الحالتين مما ينتهي شرط الإبداع، وينتهي النص بعمل أبعاد إضافية تتجاوز طاقته الاحتمالية (١١).

وغني عن البيان أن النص كلمة متجانسة من المباني والأفكار التي تمارس تأثيرها على القارئ، وتصبح في عالم مختلفة تكسر المألوف والمتعارف. لذلك تتعدد أفاق انتظار القراء بتعدد أهراماتهم وثقافتهم وميولاتهم، فينتهي النص ويكتمل شرط تحقيق النص باعتباره مزيجاً من بلاغتي الإمتاع والإشباع اللتين تمتحان كيوثنتهما من القيم الجمالية والثقافية التي قد تهين إحداها على الأخرى حسب طبيعة الجنس الأدبي وخصوصيته.

لا شك أن كسب، وهان التومونع سيعيش بعض الإضافات للقيمة في منظومتها الثقافية بشرطه الوعي بما يطرحه انتقال المفاهيم والنظريات من عوالم إيسيمولوجية ومعرفية إلى طرق الممارسة النقدية، إذ لا يكفي تغيير الخطاب الواصف، وإغراق مقدمات الكتب النقدية بهذه المقاربات أو تلك، بل يجب العمل على تطوير آليات الاستشغال، وتغيير الممارسات والبنيات المستعملة في المشهد النقدي حفاظاً على قسمة الإبداع ونجاعة النقد، إضافة إلى أن هان التومونع في العالم يتقيد بملصحا بعدد البيرغ لا أن مرتبط بتدقيق معادلة صعبة بين الجمالي والثنائي، والمادي والخيالي، النصي والخارج نصي.

*كتب من الغرب

- ١- إرسطو، في شعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص ٢٦.
- ٢- كارل برولكن، "نحو الأدب العربي" ترجمة عبد الحليم نجار، وحسن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٣٠٣.
- ٣- رولاند بارت، درس السيميوتكا، ترجمة عبد السلام عبد الحادي، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٨٥.
- ٤- مارك كايه، من النص إلى النور، مجلة تحرير العربي، عدد ٣٣، ١٩٧٠-٧١.
- ٥- تاجر الله العدوي، "ألمة النقد"، قهوة، الأسبوع الثقافية العربية، بيروت، العدد ١١، ص ٢٠٠٠.
- ٦- جيليس ميلار، نقلاً عن عبد العزيز حودو، "مخرج من قهوة"، دراسة في السليقة، عدد ٢٩٨، مارس ٢٠٠٣، ص ٢٢٣.
- ٧- عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص ١٥-١٤.
- ٨- تاجر الله العدوي، مرجع سابق، ص ١٥.
- ٩- إدوارد سعيد، النص - القلم - النقد، ص ١٦٦، نقلاً عن عبد العزيز حودو، المخرج من قهوة، ص ٢٢٨.
- ١٠- عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص ٨.
- ١١- عبد العزيز حودو، مرجع سابق، ص ٢٢٢، تصدق

بين جمالية النص وتداوية الخطاب، فيؤدي بذلك وظفته في عالم متغير، ويحتفظ في الوقت نفسه بقيمته الجمالية، وقد صاغ إدوارد سعيد رؤيته هاته في شكل أسئلة معددة: «لا توجد طريقة للتعامل مع النص ومع دنويته أي علاقته بالعالم بصورة عادلة؟ لا توجد طريقة للتعامل مع قضايا اللغة الأدبية إلا بجزءها من تلك القضايا الأكثر إلحاحاً بشكل واضح للغة الحياة اليومية» (٩).

إن اقتراح إدوارد سعيد جذاب وملء على مستوى التطوير، لكن يصعب ضمان تطبيقه بفعالية وإجرائية، لأن صاحبه يتخطى من موقف أخلاقي يتمثل في تحقيق عدالة نقدية بين سلطة الجمال وسلطة الثقافة بإضافة إلى أنه يربط الممارسة النقدية في أسلوب الترضية الأمر الذي يتعارض مع المواقف البنيوية والتصورات الفكرية التي يصدر عنها النقد. كما أن عزل اللغة الأدبية عن القضايا الملحة أو توريثها، كإلصاق موقف إيديولوجي من إشكالية توظيف اللغة ما يتجديها (درجة الصفر في الكتابة) أو بتوريثها (درجة الوعي في الكتابة)، ولا شك أن إزواجها في التعامل مع النص باعتبار حضوره في العالم، وباعتباره طاقة جمالية وتأثيرية قد يوقن في شرك توفيقية مؤقته أو تلقائية ممتلئة.

وإذا كان إدوارد سعيد قد اقترح حلاً وسعاً لتجسير الانتقال النقدي من النص إلى الخطاب فإن عبد الله الشامي يلمح في جراحة نازرة موت النقد الأدبي (١٠) مرجحاً بذلك كلمة الخطاب بكل معطياته، ليفتح بجاذبية النقد الثقافي باعتباره البديل الموضوعي لتجاوز كهوات النقد الأدبي الذي أفرز ثقافة النسق وميمنة النموذج، وقد اعتمد الشامي التراتب الأدبي كوحدة انطلاق لتضييق فرضيات النقد الثقافي واستئصال من أجل أحكاماً ومواقف تدعم سلطة الخطاب بكل قيمه الثقافية متجاهلاً بذلك الإرث الجمالي الكامن في ثأيا النصوص الأدبية.

وإحاطاً للحق، وينبغي للنشر عما تبرزه الممارسة النقدية من تطبيقات تشار، فقد استطاع الشامي تسبب النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي لأنه إبان عن ثغرات عميق لكه النظرية وذاكرة المصطلح مما أهله لخوض غمار التجريب والتأصيل. علماً أن تطبيقات هذا النقد -استثناء النقد النسوي- لا تزال مستحقة ومشروية بوابل من الإسقاط والتأويلية المفروضة وتغليب الرؤية الأحادية على التعليل العقلاني الموضوعي الذي يرصد مختلف العوامل والأسباب المنتجة للظاهرة الأدبية باعتبارها حادثة ثقافية تتموضع في سياق خاص. ولعل مفهوم التوريث أو (التومونع) قد حول النص الإبداع إلى وثيقة إصلاحيّة، كما حصر وظفته في إحداث

والسلطة والتاريخ وكل ما له تأثير عميق في حياة الناس باسم جمالية ضاغطة تقييد البعد الثقافي بدوى أنه هان غير جمالي مهما حرم نقد من القدرة على معرفة صيوب الخطاب، ومن ملاحظة الأعياب المؤسسة الثقافية وجعلها في خلق حالة من التجديد والتجديد العقلي والنقدي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الرفيعة والأدب الرفيع (٧)، ولتوضيح هذه الخسارة النقدية، أثير الناقد الثقافي إلى نقد ثقافة المركز، ومواجهة ميمنة النسق متمسلاً باستراتيجية تفكيكية تنزع إلى التقييد والتشظي من أجل تسليط الضوء على المهنش والمنسي في الثقافتين؛ الوطنية والإنسانية، ورد اعتبار إلى القيم غير الجمالية الكامنة في أبعاد الخطاب الأدبي فضلاً عن ذلك، فإن النص الثقافي سحررة وحركة ذوقية تتوهم بين النص وميحه في إطار جدلي ثقافي يطلق من الأدب نحو الثقافة أو العكس ما يشي بكسب النص طبيعة إزدواجية يوصفه قوة وسلطة من جهة، وباعتباره كائناً هشاً ينطوي على حالة من الضعف التي تجعله مختفراً من قبل القوى والمؤسسات من جهة أخرى (٨)، والجدير بالذكر أن النقد الثقافي يمثل ثقافة لا كوسيلة معرفية فقط، بل كفضاء تتفاعل فيه شتى العناصر والمكونات أي ذلك الكل المعقد حسب تايابور، الذي يعضن الأدبي وغير الأدبي، الشفهي والكتابي المقدس والمقدس، المحتجب به والمهنش، ومن واجب الناقد المدني حسب تعبير إدوارد سعيد أن يقوم بفك رموز وشفرات هذه الثقافة بهدف الكشف عن البنيات الذهنية والمؤشرات السيميوتاريخية المتحركة فيها، لأن طبيعة الخطاب تتراعى لنا في شكل صيفساء مطرزة بتكوينات مختلفة تتداخل مع صور الثقافة ومؤسساتها، وتتجسد في لغات الأمة وموروثها، ومن ثم تكسب تحليل الخطاب موضوعية لأنه ينزع إلى تفكيك وعدم سلطة النموذج من أجل تعرية مظاهر الزائفة وإبراءها الخاصة في بوات الأدب منزلة سامية ضمن تراتبية الخطابات الثقافية، لكن الزج بالنص الأدبي في متانة الثقافي لا يخلو من إسقاط واختزال قد يعوق تطوير شعورية النصوص، فضلاً عن إحياء خصومة نقدية حول تنازع السلطة وتداولها (سلطة النص - الخطاب - الجمال - الثقافة...)، مما يثبت على إجتراح الأسئلة الأتية: هل ستؤدي هيمنة الثقافي إلى ضمور الجمالي؟ هل الدراسات الثقافية مشروع ربح مستحفظ من خلاله الدراسات الجمالية على تألقها وجاذبيتها؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تهمش الأدب وتحتل قيم الجمال؟

لنتجاوز هذا المرق، يقترح إدوارد سعيد حلاً وسطاً أو وضعية (البين بين) حيث يتوهم المفهوم الأدبي في منطقة وسطى

والساكسوفون والهرمونيك والتاي.

كان ألبومه الأول تحت عنوان
The Dream Of The Blue Turtle.

وكان ستينغ أيضاً شخصية ملتزمة، حيث شارك في إنشاء مؤسسة «رينفوريسمت فوندايشون» Rainforest Foundation من أجل حماية غابة الأمازون المذراء. وفي شهر نيسان من كل عام ينظم حفلاً ساهراً من أجل البر والإحسان.

مع ستينغ كان لمجلة «كلية نوفيل» Nouvelles هذا الحوار.

• كيف تعيش حالة الشهرة؟

– الشهرة جهاز تكيف هائل. الشهرة تكثف انفعالات الناس، إيجاباً أو سلباً. الناس قد يحبون ما تفعله أو قد يكرهونه أيضاً كره. وهذا الشعور وذلك شعوران مبالغ فيهما هي كل الحالات. إننا عندما نصل إلى الشهرة لا بد وأن نشعر انتباه الآخرين إلى ذواتنا، وإلى أعمالنا. فإذا كنت غاضباً على شخص في حياتي الخاصة انقلب ذلك إلى قضية دولة؛ إن

ستينغ غاضب عليّ! يا للهول!». وإن كنت طرفياً مع شخص من الأشخاص صار الأمر غاية في الأهمية أيضاً، كل شيء إذن أكبر من الحياة. إن ما هو أساسي في مثل هذه الظروف هو أن تحفظ بنظرة موضوعية تجاه الذات، وأن تظل متواضعين في داخل ذواتنا، وأن تفهم أن الناس يستقون علينا

شعائر مفردة لا حد لها. شخصياً أوفر من نفسي هذا العوج، وهذا الانحراف، من خلال معرفتي للميكانيزمات التي تحرك هذه الأشياء المفرطة. لقد كنت محظوظاً وصرت مشهوراً بعد حين. كان عمري سنة وعشرين عاماً، وقد حصلت على عمل، وعلى قرض من البنك. كنت مواطناً مسؤولاً.

هذا فيما قد يصبح آخرون مشهورين وهم أطفال، لكنهم لا يملكون بالضرورة إمكانية أن يطوروا أنفسهم ويصبحوا كباراً. الواقع أن نظام الجومية يشجع ليس فقط على الشهرة، بل وعلى أن يظل النجم مفللاً طوال حياته. وقد يكون هذا مضراً من الناحية السيكولوجية.

أقلام الروح

ستينغ: الموسيقى علاج روحي، تخفف إحساسي بالوحدة، وتصلني بالأشياء، وهي طريقي في التصوف

ماورته لآرنت اينغر *

نرمية راعدا ديفي نيري *

ترى كيف أمكن نجماً عالمياً في الموسيقى، وممثلاً، وأياً لأسرة كبيرة (خمسة أطفال) أن يصل إلى تأمل أصيل حول الحياة والموت،

وحول النظام الوسيط (الإعلامي) ومساوئه؟ منذ سنوات عديدة وستينغ Sting اسمه الحقيقي غوردون ماتيو سومر Gordon Matthew Sumner يعني لنا فكرته عن الإنسان، وعن الروح، مثل «سجون الإنسان»، الألبوم الذي أهداه لوالده الذي

فارق الحياة العام ١٩٨٧.

ذات يوم وهو في جولة

حول العالم باح ستينغ

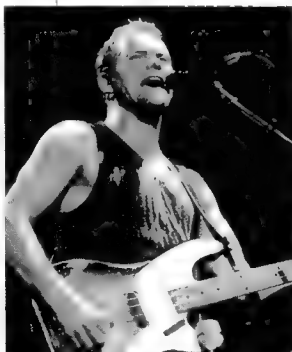
لمجلة «كلية نوفيل»، Cles

Nouvelles يتأمله العميق

حول العالم وحول الإنسان،

ويتوليفته الجوانية،

ويتأملاته ومخاوفه.



ستينغ ابن باع لبن وحلقة، وأكبر إخوته الثلاثة. ولح بالموسيقى في وقت مبكر، ولقي في ذلك دعم أمه التي كانت تهوى العزف على البيانو. بدأ مشواره الموسيقي على الفيتار، ولكنه ما لبث أن اكتشف أيضاً البيانو والمانولدين.

إنتي امقت كل الفت أن أكون عالمة على الآخرين، وأن أعصي أنتي أصغر من عمري لكي أنجز عملاً.

● كثيراً ما كنت تقول إنك لست لا دينياً ولا متصوفاً. ومع ذلك فإن من يسمع أوبرا كلمات أغنيائك قد يعتقد أنك رجل متدين بل ومتصوف أيضاً.

- لا أخفيك إنني كنت دائماً شغوفاً برمزية الأشياء. كنت دائماً أنهر أمام قوة الرموز. لقد تلقيت تربية كاثوليكية، وينياني أن رمزية الكنيسة الكاثوليكية قوية وعميقة جداً: الموت، والسم، والذنوب، والعذاب، والجحيم، إنها قاعسة رائعة ومصنعة للإبداع الفني. يحسن الفنانين الملهين يبنون من هذا النمط من الصور الرمزية القوية، فيوظفونها في فنهم، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان • ميشيل أنج • Michel Ange.

كل هذه الرموز مجتمعة ما فتئت تبهرنني أيما بهتان، والجميع يلمس هذا هي موسيقي وألحاني. ولهذا السبب أيضاً أراني أهتم كثيراً بالعالم النفسي الكبير، وكارل غوستاف يونج Karl Gustave Jung صاحب نظرية اللاشعور الجمعي، مصدر الكثرة الأرضية والطاقت الإبداعية الكامنة. فهذا المحلل النفسي هو الذي أتاح لي التعرف بشكل أكبر وأوسع، على قوة الرموز ودلالاته العميقة. وما حاولت أن أقفله في الأسطوانة التي أهديتها إلى والدي كان إضافة الطابع الأسطوري على وفاته حتى أتقيل هذا الموت وأستسيغه. لقد صدمت كثيراً لرجليه، عاطفته ومهنتها. ولفني أن مجتمعاتنا الماصرة لا تملك الكثير من الأساطير. فمن لا تهتم كثيراً بالتضحية الهامة في حياتنا، مثل قضية الموت وغيرها من التضحية الجورمية. وعلى العكس من ذلك نرى أن أساطير الشعوب البدائية كثيراً ما ساعدت في فهم ظاهرة الموت، وكثيراً ما رفقت مع شأنها. وهذا ما حاولت أن أقفله حقاً، أن أضع موت أبي على شاشة كبرى. أن أجعله رمزية وبطولية. وهذه الكيفية حاولت أن أستوعبها بصورة أفضل، وأن أدركها إدراكاً حسيًا وموضوعيًا. إنطلاقاً من هذه الحالة لا يسمعي القول أن كنت دينياً أو غير ديني، البعض يتسنى أنني أناضج المسيحية، وهو ما أراه لغواً مطلقاً. والحق أن بعضاً من أغنيائي أشبهت مناصرة للمسيحية، فيما بعضها



الأخر يندرج في سياق البحث عن رموز قديمة مثل اليعز والتهنر. وضمن استمراريتها وأيديتها. هذه الرموز التي كان القدماء يقدمونها نادراً ما نجد لها أثراً في البيانات الأحدث عهداً، مثل المسيحية التي قررت بأن الرب موجود خارج الطبيعة، إنه تصور جديد، ولست متأكد إن كان تصوراً صحيحاً وسليماً. إذا كان الرب موجوداً خارج كل وجود طبيعي فإين هو موجود إذن؟ في هذه الحالة يمكننا أن نقوِّض الكرة الأرضية ولا نشعر أننا ارتكبنا خطيئة! ظني أننا هنا في الخطأ العميق، وأن البيانات القديمة كانت أقرب إلى الحقيقة.

● هل انت بوذي مثلاً؟

- لست أعرف من أنا في أعماق أائي. أنا موسيقي، موسيقي موهوب، ليس إلا (يضحك).

● أنت موسيقي تهتم كثيراً بالإنسان، وباللاشعور أيضاً. لقد خضعت للتحليل النفسي لبعض الوقت. هل ما زلت رهن هذا التحليل، وما الذي أضافك به هذه التجربة العميقة في التحليل النفسي؟

- لقد خضعت للتحليل النفسي بالفعل في الثمانينات، لكنني منذ ذلك الوقت قررت أن أكون أنا المحلل النفسي نفسي. أولاً لأننا بهذه الكيفية نوفر الكثير من المال (يضحك). ولا سيما في نيويورك حيث المحللون النفسيون أغنى من المحامين، ثم لأنني لأتني موضوع مهم بالنميمة نفسي. ولفني أنه لكي نجعل العالم أفضل فإنه يتعين علينا أولاً أن نتكفل بذواتنا، وأن نجعل أنفسنا أفضل.

كان هذا هو مشروعي دائماً: أن أحاول أن أجعل نفسي سليماً في عالم لم يعد سليماً!

● في فترة من الفترات مثلت دوراً في مسرحية • بيرووي، Broadway في أوبرا • quat Sous لبرتوت بريخت. ألم تواروك الرغبة في أن تصبح ممثلاً حقاً؟ إن تخوض من خلال التمثيل تجربة جديدة؟

- لقد تعلمت من خلال المسرحية التي تحدثت عنها أكثر مما تعلمته في ١٢ فيلماً سينمائياً. أنت في الشاشة تمثل مشهراً ١٥ ثانية، تيمده عشر مرات، ثم مشهراً آخر ١٥ ثانية الخ. وبعد ذلك يمتح المونتاج ممثي لكل ذلك. أما على خشبة المسرح فانت تمثل عشرين دقيقة كاملة بلا توقف، فيشاهدك الجمهور، وقد تكون غريباً أو عادياً. وقد يفهمك هذا الجمهور من أول وهلة. وأول حركة لكته عمل أعظم وأكثر إلحاحاً من السيلما. السيلما عمل قد يكون مملاً، فانت في الانظار دائماً. أما المسرح فلا صلة له بكل ذلك؛ عند الساعة الثامنة مساءً يرفع الستار ويبدأ التمثيل. أقرب ما يكون من عملي الموسيقي على المسرح، ثم لم تعلم أنه حينما تكون ممثلاً ومكتئباً وستتقبل الجمهور بصورة فانت بحالة نفسية أفضل، وإن تكون في حاجة لأن تتظاهر بذلك، شخصياً أرى أنه من الصعوبة بمكان أن تكذب على الشخص الذي نخاطبه، أو الشخص الذي تمثل أمامه. بل يمكنني القول إن الأمر مستحيل. غير أنه ينبغي في هذه المهنة أن نعرف كيف نصمي أنفسنا، وأن نضع شتاءاً أمام الكاميرات، لأن الاستعراض الكامل أمام وسائل الإعلام قد يكون مدمراً. من اللائق أن نضع شتاءاً، وهو ما يعني أن نضع مسافة بينك وبين الآخرين، وأن نلزم الخفية والبرود، فهذا يتيح لك التطور والارتفاع دون ضلوع كبير. كأني كائن بشري آخر. عندي خمسة أطفال، وكب وبنت، زوجة رائعة، ومضطرب جداً. ولكني أكون صادقاً جداً لست في حاجة لأن أختفي، ولا أكون شقياً، وما الكيفية التي أعرض بها نفسي على المسرح إلا هذا الرجل بالذات. فإنا سعيد من نفسي أكثر مما كنت سعيداً في أي وقت من حياتي. ولفني أنك أكثر تضجاً. لقد أدركت من أنا وأنا سعيد بذلك أيها سماعة.

ولا بد لي من القول إن موسيقياً كانت دوماً علاجاً نفسياً روحياً، منذ ألحاني



ذاتك، وعن اصطالك، شكيف تتصور
فذلك مستقبلاً؟

- من مزايأ الموسيقى الكبرى هو أنك
تستطيع دائماً أن تقبل شيئاً جديداً،
فسواء كان إسمك «بول مارك كارتي»،
أو «رافيل»، فقد علمت شيئاً وغابت عنك
أشياء. لقد التقيت بالكتب الموسيقية
«جيل أيفتش» في السنوات الأخيرة من
حياته، وتولدت بيننا علاقات وثيقة،
فكان الأمر وكأنني اكتشفت فيه أباً
جديداً، كان في السادسة والسبعين من
العمر، وكان دوماً رجلاً مفتوحاً. هذا
هو الرجل الذي أحب أن أكون دائماً،
طالبٌ موسيقى لألدي، وطلني أن هي ذلك
ضالتي وامتازي الأوبر.

• وأنت معروف أيضاً بمساندك للقضايا
الإنسانية الكبرى، كحقوق الإنسان مع
منظمة العفو الدولية، والبيئة وحماية
الأمواج، ويبدو أنك تفضل القضية الأكراد. هل
يمكن للموسيقى أن تكون سياسية؟

- لا، أروكج، أنا لمست رجلاً سياسياً،
ولست أملك حلولاً. إن كل ما يمكنني
فعله هو أن أجمع بعض المال عن طريق
تنظيم حفل موسيقى من أجل دفع لمن
الغناء، أو المعتاد، لمن هم في حالة من
الحزن أو التذلل، لكن المسألة لا تكمن
هنا. إن الخلط مع الموسيقى ومع
المشاكل السياسية هو أن الناس يعتقدون
أن الموسيقى قادرة على «شفاء» المشاكل.

- شفاءً موسيقياً، تصورووا! لعلك تذكر
حفلاً «الدعم المباشر» Live Aid، تلك
التظاهرة الرائعة التي خُليت بتغطية
إعلامية كبيرة، والتي لم تكن سوى
مساهمة محدودة جداً، حيث مازال
الناس يعانون الجوع. إن ما ينعشني
هو تغيير سياسة الحكومات، شخصياً
لا أملي سوى القليل من القدرة ولست
خبيراً. وإذا حدث أن وُسي أحدهم
بمشكلة من المشكلات من خلال
المنشآت، فله ذلك! فيشي من الحظ
قد يدفع هذا الوعي بهذا الشخص إلى
قراءة الجرائد وإلى الاهتمام بالسياسة.
لكن هذا الفعل من ردود الفعل ليس
قوياً، إنه التوقي على المدى البعيد.
لذلك فمن السذاجة الاعتقاد أن النجاح
يمكن أن يغير العالم، لكن يمكن القول
إننا إذا وقلنا هذا النجاح قد تساعد
على تطوير الأمور نحو الأفضل.

المصدر: «كلية نوفيل»

* مترجم جزائري مقيم في الأردن

من مزايأ الموسيقى

الكبرى هو أنك

تستطيع دائماً أن تقبل

شيئاً جديداً، سواء

كان إسمك «بول مارك

كارتي»، أو «رافيل»،

فقد علمت شيئاً

وغابت عنك أشياء.

يكشفون أشياء أخرى. لذلك فإننا لا
أستمسك بمنوان المدرس.

• ما هو أهم شيء تفتحه أبوك لك،
إنسانياً؟

- أبي كان أحياناً يعطيني نصائح غاية
في الغرابة، كأن يقول لي مثلاً: «لا تتزوج
قط يا بني»، أو «أذهب إلى البحراء»
وشاعت أهداري أن التحق بالبحرية غداة
زواجي الأول. كنت أصعل على إحدى
السفن كومسيتي. لكنني في الواقع لم
أعمل بتصائح والدي قط.

• أنت اليوم أبٌ لمخمس أطفال. هل
تعتقد أنه من الصعب على الطفل أن
يكون أبوه مشهوراً؟

- أجل، بالتأكيد. إن أطفالاً بالفعل
يوظفون شعورين اثنين، فهم من ناحية
يفتخرون بي، ومن ناحية أخرى فإنهم
يفضلون أحياناً لو كنت أصعل موظفاً في
بنك، أو في أي مكان آخر كأي أب عادي.
إنهم يتألمون قليلاً من متاعب النجاح
والشهرة. فإننا إن نهيمت لأخضعهم من
المدرسة وطلب مني زملائهم توقيعات
فإنهم لا يظفون، لأنني هنا لمست سوى
أب أتى ليأخذ أطفاله من المدرسة. لكنهم
في الوقت نفسه يفتخرون بي. إذن من
الصعب قليلاً على الأطفال أن يكون لهم
أبٌ مشهور. أبي، أنا الآخر كان معروفاً
جداً. كان بالغ لبين في نيويورك. كان
مروفاً لدى كل الناس. لكن الأمر عندي
أدنى: أطفال بروني على التلفزيون.
إنها «شائبة» ورايتي في حالة تكف
(يضحك).

والحال أن أطفالاً يكون ما
أتبع لهم من ميزات كثيرة، فهم يسافرون
كثيراً، وقد رأوا جزء كبيراً من العالم.
وهم إلى ذلك يملكون حساً جيوسياسياً
متطوراً، وهم متعلمون تعليمًا جيداً.

• ذراك تتحدث كثيراً عن أسرتك، وعن

الأولى، فهي تفتف، إحصامي بالوحدة،
وتصنعي بالأشياء. أجل، إن موسيقي
علاجٌ روحي طيب. فإننا إذا غرقت في
التأمل والمناجاة بعمق وسعني بعد ذلك
أن أكتب مقطوعة غنائية حول موضوع
من المواضيع. إنها طريقي في التأمل
والمناجاة، ومرة أخرى أقول إنني لمست
دنياً بالضرورة، ولا تصورها بالضرورة،
بل أقول إن موسيقي هي طريقي في
التصوف، وتأملي ومناجاتي الذاتية.

• في التسعينيات لقيت في الثورماندي،
في غرفة الفندق الذي إقام فيه مارسيل
بريخت، من أجل الإلهام...

- بالفعل كتبت أغنية في هذه
الغرفة بالذات «Alt This Time». وهي
أغنية عن نهر جار. ساعة مروني
بالثورماندي قال لي أحدهم إن مارسيل
بريخت قد إقام فترة طويلة في هذا
الفندق. وقد أثار هذا اهتمامي فذهبت
إلى هذا الفندق ورايت الغرفة، ومنها
رايت البحر، فخطر لي أن أكتب أغنية.
لكنني لم أستمع بريخت لكي يلهمني، بل
لقد أتت في نفسي دعوة ليلهمني. على أية
حال لم أكن أع ذلك تماماً.

• هل لديك الرغبة في كتابة روايات؟

- لقد خلطت بعض الخطوط في
هذا الحقل. وقد كتبت بعض القصص
القصيرة (يضحك). لكن ما أحسن أنني
قادر على فعله لحد الآن هو تقيس
الرواية، بمعنى أنني أكتب أفكاراً داخل
أغنيات قصيرة. هذا فيما الروائي
يستمسك طويلاً وعرضاً في الفكرة التي
يكتبها. أحب حقاً أن أكتب رواية ذات
يوم، لكنني سوف أكتب تحت اسم آخر
غير اسمي، لا أحب أن أكتب رواية تحت
اسم مستيخ، فهذا سيفتلي حقاً!

• قبل أن تكون الموسيقي الذي نعرفه
كنت مدرساً في شمال إنجلترا. هل كان
للتعليم أثر على نفسك؟

- طلي أنني ما زلت أمارس التدريس
إلى الآن. لكن التعليم في أي صف
مدرسي لا وجود له حقاً. إنه تعلم ما
هو ممكن، ليس إلا. الأستاذ يعضر إلى
الصوف فقط لكي يشجع على التعلم، إن
الناس يتعلمون من خلال اللعب، ومن
خلال السعادة والنية. إنني أذكر دائماً
مصابري، أدبية كانت أم غير أدبية، وأذكر
دائماً المراجع التي استطاعت أن تلهمني
حتى يتسنى للناس أن يسترسوا مع
موسيقي والحناني، وحتى يتسنى لعملي
أن يوجههم لأشياء أخرى، ويجعلهم ريماً



النقد بالحجارة!

قبل سنوات قليلة، في ساحة من مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، كان يقدم العرض الأول لفيلم «باب الشمع» عن رواية إلياس خوري، ويروي الروائي اللبناني المعروف أن سيدة فلسطينية طاعنة في السن قد رشقت شامخة العرض بالحجارة منذ المشهد الأول الذي كان يتضمن قبلة حارة تبدو لوهلة ناشرة على سياق فيلم يروي الحكاية الفلسطينية... صرخت السيدة: الفلسطينيون لا يفعلون هذا!!

وتبدو هذه التوطئة: مقاربة لما تعرض له الفيلم المصري «عمارة يعقوبيان»، من نقد لم يكن أكثر فهماً من تلك السيدة، لكنه، بالطبع، لم يكن يتم من براعة! ولعل أكثر ما يبرر مقاربة رد فعل بعض النخب المصرية على «عمارة يعقوبيان»، نفعية السيدة الفلسطينية، أن الفيلمين رفعا الإصبع عن الجرح غير الملتئم، بل ربما يكون الذهاب إلى القوت بأنهما حثا الدم على الخروج من جراح باردة سببا أقوى لهذا فريضة، سيما أنهما تقاطعا كونهما يمدان من الأفلام العربية القليلة التي لا تحتمل العرض التلفزيوني الواسع لما تتضمنه من واقعية قاسية..

تورع النقد على «عمارة يعقوبيان»، بين فني مشروع، وسياسي مبرر، وأخلاقي مرفوض، وفي الجانب الأول يتسع الحديث ويتشعب لكنه في كل الاجتهادات لا يفسد الود: شمة جانب يتعلق بالأخراج الذي بدأ بالمجمل القصر إبداعيا من الرواية، وإذا كان البناء الورقي الذي حاكه علاء الأسواني بأسلوب القطع المتوازي الذي ينتقل من لقطة إلى أخرى قبل إكمال الأولى...، يحتمل ذلك التراسل في الشخصيات والأحداث، فإن المعادل الورقي للمخرج الشاب مروان حامد بدأ أقرب إلى مونتاج لعدة أفلام في «شريط»، مدته ساعتان ونصف..

وإن كان النقد الذي لاحق الفيلم منذ أن كان فكرة، قد تركز لفترة طويلة في الجوانب السياسية التي تناولها الفيلم مباشرة، أو مواربة بالإسقاط على الواقع الاجتماعي لسكان «العمارة» ذات الرمزية الواضحة للإطار الواسع الذي يجمع الشعب المصري. لكن مسكا خفيفا لجميل خيوط الرواية في الأصل يتضح معه أن الكاتب قد أطلق النار في كل اتجاه؛ فإن كان هناك من قد أخذوا عليه التقاده للثورة فإنه قد نفذ، بالمقابل، ملفات بالغة الفساد في الحقيقتين التاليتين، والأخيرة هي التي

نادر عيسى

أجازت الفيلم، ومن قبل الرواية دون تحفظ واحد ولا يمكن هنا إلا التوقف عند تطرق الفيلم إلى قضية الإرهاب. فهي إن دأب في كثير من الأعمال الدرامية والسينمائية دراما موجهة، تموزها الكثير من وسائل الإقناع والتأثير المصاد... إلا أنها تشكلت في «عمارة يعقوبيان» نموذجاً واقعياً من خلال الشاب «طه الشاذلي» الذي يراه يسير غير مختار لطريق الإرهاب في ظروف اجتماعية وسياسية معاكسة لقدراته وأحلامه... تتنحى الفيلم تلك المرحلة في حياته المضنية إلى الهلاك بحراً كان يخشى من قبل الاقتراب منها كما لو كانت أسلاكاً شائكة..

ويبقى النقد الأخلاقي الذي جاء مسبقاً منذ لحظة الإعلان عن تحويل الرواية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي إلى فيلم سينمائي، يعد الأضخم إنتاجاً... ووثيق الارتباط بما أصاب البنية الاجتماعية العربية من انخراط إلى ظلمة أخذت تتشكل غيوماً ملامسة لسطح الأرض، تصعقت على ما تبقى من هواء وضوء... قد لا يكفي إنتاج فيلمين آخرين..

وقد تسبب خروج الفيلم خفيماً من الجوائز في المهرجانات العالمية التي شارك فيها، بتقديرة تلك الانتقادات التي رأت فيه فيلماً موجهاً ناحية، تقوية شعور الإنسان العربي بالإحباط والهوانة، بالنظر إلى واقعيته القاسية التي لا تترنن لتستر عورة... إلا أن توصيفاً عابراً من زفي كل تلك السياقات الهجومية يؤثر إلى شيء من الأسباب الحقيقية لذلك «الفشل» غير المنقص من زيادة الفيلم الذي جاء وسط خراب ضاحك راكمته سينما الشباب منذ منتصف التسعينيات... والتوصيف يرى أن «يعقوبيان» أقرب إلى هوية شخصية لوطان مصري يتواطأ الجميع، فهما، على رموزها البسيطة، وأبعد من أن يكون جوار سفر بدلالات ولغة عالمية مشتركة. ولعل هذا بعض الحقيقة!

ويبقى من المضي أن يتم خلال ثلاث سنوات فقط إنتاج فيلمين عربيين على نحو «عمارة يعقوبيان»، و«باب الشمع». ويبقى الانتظار صعباً لفيلمين آخرين، ربما تكون السيدة الطاعنة في السن قد توفيت، لكن ذهنية النقد بالحجارة تنمو وتجدد في الموت!

© كاتب وصحافي أدبي

مساحة
للأمل



حدود هذا التعامل، فهي تفتح على التابو (الديني، والاجتماعي، والسياسي)، فـ«المودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة تشترك فيها جميع شعوب الأرض. يبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث في هذه المودة إليه، و«حدود توظيفه»^(١)، لذا يحفر النص في البنية الثقافية، لإنتقال الراهن من الهم الذي يتجلبط فيه، إنه لا يسمى في تشكله السردي إلى ابتداء مرجعية، أو استجلاياها، بل إلى الكشف عنها، حيث هي موجودة، وبعد الكشف من أهم الأدوار المنوطة بالفن الروائي، لأنه أحد الأدوات الإجرائية للمعرفة، «إن أية واقعة من وقائع الحياة التي تبدو للوهلة الأولى غير سامعة، وغير ذات شأن، يمكن أن تجد فيها عين الفنان النماذة عمقا وغنى عظيمين، والمشكلة كلها هي في أن تتوافر للفنان هذه العين البصيرة»^(٢)، وللك العين البصيرة هي الوعي الفردي الذي يتميز به المبدع، والذي لابد من أن يتجاوز وعي الجماعة، لكن هذا لا يعني أنه منفصل عنها، إذ «ينضو الخاص بحياة الحداثة العام، ويعيش العام في حياة الخاص»^(٣)، لذا عكف الروائي على المثقوب من هذه المرجعية، ليكون واقع النص، هذه الواقع، في نظر الروائي هو المجهول، هو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوحيب رؤيته^(٤).

لقد تم تقسيم هذه المرجعية في جزئها المشرق، من حيث استقصاءاتها التابوي، الديني، والسياسي، والاجتماعي، ومن حيث تدوين ثقافة العامة، فاطلوس إلى نشر الخطاب المرفهاني القائم على التصوف، وقد شكل ذلك كله الهامش من ثقافتنا العربية الإسلامية، ثم صار من اللا مفكر فيه، لأميابه تعود إلى السياسي الثقافي، تتلمذ بتمكن السلطة، وتقنين الفكر كي لا يطمع نحو الحرية، ومن وجهة نظر أخرى لعدم تفريق الجماعة، والسطح في التفاسير، ووقوفها في أيدي السفهاء، والجهلة، فتنت الأمة، وتقصد العقيدة، بتفسير الأمور بما يتفق وأهواء العامة.

يحي هذا الخطاب خطاب الخاصة، وظل يدور ما يزيد على عشرة قرون في الظل، وفي مجالس معينة، ليقوم نض «باب الحيرة» بتحويله إلى متن روائي، يبدأ بالأعزاف بتمايز مستويات الخطاب هذه، مفرقا بين خطابي العلة والخاصة، كما يبين من النص الآتي:

«أعفر لي يا رب ما سيظهر للعوام في هذا الكلام، من أضايل وزندقات، وأحيايل ولغات، سامعهم على تفرقه بعيدا عنك في مدارات الحيرة، بين الشرائع والنيانبات، والسنان والعبادات»^(٥).

مكالمة التراث رؤية ثقافية:

إن «التراث بالنسبة إلينا، كما هو بالنسبة إلى جميع شعوب الأرض، عنصر ضروري في مواجهة تحديات الآخر من جهة، وفي إعادة

باب الديرة

الإشراف الثقافي في النص الروائي

سهلا المعيلي



فيه الناس داخل ثقافة معينة. يعني نض «باب الحيرة» من شأن منظومات التفكير والتشكلات، بل يمتعا فضيئة الأساس، من حيث جنوبه نحو الهجور منها، الذي عمل على تهميشه تاريخيا، حتى صار من اللا مفكر فيه، فعااد للنس توظيفه لطرح الأسئلة الأربعة لدى الإنسان، وتحفيز البحث عن حلول من خلال معطيات هذا اللا مفكر فيه، الذي يمكن أن نكتشف في ضوئه الكثير من زيف الحق، والكشف عما تحويه الثقافة الرسمية من أكاذيب وضلالات»^(٦).

مفري البنية الثقافية العربية الإسلامية: تعامل نض «باب الحيرة» لـ يعيني القيسي، مع التراث بتقنية الحاككة، أما

التكوين الثقافي للنص:

تعد قدرة الإنسان على إنتاج الثقافة أهم خاصية تميزه من باقي المخلوقات^(٧)، إلا أن قدرته على ممارسة الثقافة، بصياغة وجهها الأنثروبولوجي جماليا هو ما يميز المبدع من غيره من أفراد الجنس البشري. وقد عمد مبدعي القيسي، في نض الروائي «باب الحيرة»، إلى ممارسة الثقافة العربية الإسلامية، وتحويل وجهها الأنثروبولوجي الذي ينطوي في حد ذاته على تفاصيل جمالية، إلى حالة جمالية مجالها النص الروائي، لذا هُتبه بمتار بالإبداع وفاقا لمقولة الأنثروبولوجية السابقة.

يشكل نض «باب الحيرة» على مكونات الثقافة، التي لا بد من التماس معها بوصفها أنساقا متداخلة^(٨)، وهي:

- منظومات التفكير والتشكلات وتنضم مجموع التصورات والرموز التي يستعملها الأفراد والمجموعات داخل ثقافة معينة للترتكب على انقسام وإلى مضامين بعضها، وإلى العالم الذي من حولهم، والتي يوظفونها بالتالي في إنتاج المعرفة وإحصائها.

- منظومات المعايير وتشمل كل ما يتعلق بالقيم الأخلاقية والدينية والجمالية التي يستند عليها الناس داخل ثقافة معينة في الحكم على الأفعال والسلوك.

- منظومات التعبير وتشمل الكيفيات المادية والصورية (الرمزية) التي يتم بها الإفصاح عن التصورات والقيم والتعبير عن الإحساسات والأفكار.

- منظومات العمل وتشمل الوسائل والتقنية التي تمكن من المييطرة بصورة ملائمة بدرجة ما على الوسط الذي يعيش

بناء الذات المعاصرة من جهة أخرى^(١٠)، لذا يعود الخطاب الفيلسوفي مرجعيتي، ليتطهر في هذا النص بعد إفلاس الإيديولوجيات المستوردة، ويعد فشل ثقافة التنازلي تاريخياً، أي الثقافة الرسمية، في تجميع الناس حولها، لأنها تتناقض مع مفردات الفكر العربي الإسلامي في الجبال، والشرق، والمعرفة، تلك المفردات المتعددة في علاقتها بعضها ببعضها البعض، والمتعددة في مستوياتها، ولكن باتجاه الواحدية التي تشكل المحور الأساس في الفكر العربي الإسلامي، في حين تفرس ثقافة المتن وأحدثها بانتفاء شكلها إلى المرجعية، ومن هنا يكون التصارب بين خطابي المتن والهائس، إلا لا مجال في الحياة لأكثر من أحدثية واحدة، فلو كان فيها الهتان لفسدا.

ينفض نص باب الحيرة الفيلسوف عن هذا الجزء المشرق من التراث، من أجل خلاصه ينسجم مع المرجعية، ويكون منها، لا دخيال عليها، ويعرب بها النص بأحداهل إلى مفرد الوطان العربي، في نعت القناعة، وطق الفكر العربي الإسلامي بأسئلته الشائكة، مقارناً التناوب، بعيداً عن قبضة السلطة الرسمية في المشرق إلى حد ما، لكن أسئلة الراهن: والمكان الشرقي الذي يعقله الأذن نموذجاً لكل بلد عربي مشرق في الماضي والحاضر، تجد مكانها في السرد، عبر التاريخ والجغرافيا العربية، بما يمكن تسمة القضية الواحدة التي تؤكد علاقة الدور العربي بالمرأة العربية، كما يبدو في حديث «قيس» عن سميدة:

ممرّة أتخيلها من المناضلات المسترجلات، ورويًا تبدو في وقت آخر عروبة مسرفة، سلبية قبائل بني هلال التي اجتاحت المغرب الأكبر ذات زمن خاهر، وثورية حاملة، تؤدّ لو تحمل السلاح وتقاتل المحتلين من الإسكندرية إلى سبتة ومليلة، مرويا بفلسطين^(١١).

يمكن أن نعدّ العلاقة بين المشرق والمغرب، ممثلة بالعلاقة بين الأردن وتونس، والتي تقضي إلى وحدة قضية الحرية في المكانين والزمانين، شكلاً من توبولوجيا الجزء إلى جزء، وهذا ما يشكل جزءاً من ضرورة النص، الذي يعملنا نستعيد المكان والأحلام، ولأن سطر الفكر العربي موضوعاً عن تضاعفه اليوم، ذابن وظيفة الفكر الكبرى في أن يجعلنا نستعيد وصف أحلامنا، فالتبني والذات فيه هو أكثر من مجرد تجميع للمروى، هو تجميع لأحلام كذا^(١٢).

يطرح النص الإشكاليات الوجودية الأوتية على شكل ثنائيات: الفلق والظلمانية، الإيمان والإحاد، الجبل والمعرفة، الضياع والوصول، الحيرة واليقين، ويضع بموازاتها الثنائيات الرامنة: الحرب والسلام، الانتماء والخيانة، السلطة والمقتض، جنباً إلى جنب مع الأعراس المستعرة في الرواية، مثل الحب، والضيق، والافتراق، ويقدم النص الحلول على طريقة الفلاسفة العرب المسلمين في

السير على درب المعرفة، والتي تبدأ بمعرفة الذات، وتنتهي بمعرفة الخالق.

يشكل «قيس حوران» للشرقي، وعلمانيا الزاهري» الفارسية محور النص الذي هو رحلة من معرفة النفس لذاتها، تتكاثف خلالها الملائكة والألم في سبيل هذه المعرفة، ويستمر الصراع بين الشك والتثبت، فتبدو الرؤية مصاحبة لهذا الجزء من التراث العربي الإسلامي، الذي يشكل مرجعية النص بتجليات راهنة.

في مرجعية الرؤية الثنائية: المتن، والمرنة

تبقى مقاربة باب الحيرة سطحية ما لم يتم تجاه الرؤية التي صدرت عنها، والتي تعود إلى بنية الفكر العربي الإسلامي، والتي تبديها تظاهرات فلسفية في العشق، والجمال، والمعرفة، فأبو حيان التوحيدي يقول:

«زعمت الحكماء على ما أوجبه آرائها وديانها أن من الوحي القديم التنازل من الله قول للإنسان: اصرف نفسك، فإن عرفتها عرفت الأشياء كلها، وهذا قول لا شيء أقصر منه لنظاً ولا أطول منه فائدة ومعى^(١٣)».

يمكن القول إن الروائي «يحيى القيس» احتاج إلى كتابة رواية كاملة يوصفها مرحلة من معرفة النفس، في حين احتاج الراوي/ البطل «قيس حوران» المخلول ٩٩ باباً كجزء من الرحلة لمعرفة نفسه.

تتعلق نظرية المعرفة عند «التوحيدي» من معرفة الوجود الصغير الذي هو النفس الإنسانية، للوصول إلى معرفة العالم الكبير الذي هو الكون بجمع مفرداته، وترمي العلاقة بين هاتين الممرتين إلى معرفة موجد العالمين لا وهو ذات الإلهية^(١٤)، و يسير السرد بالتنازل ضمن هذه الرؤية: «أحسست بالجموع الأتلي للمعرفة، وبالعش الذي لا ينقضي... فالت لي مرة: أنت لا تعرف نفسك بعد، فكيف تسأل عن ريك وما ينبغي لك، ألم تقرا في المخطوط أن من عرف نفسه عرف ربه، ولكني وأصلت قهرامتي فيه دون كل حتى بدأت إشارات فتفتح علي...»^(١٥)، فينطلق الراوي/ البطل إلى معرفة العالم بولوج الأبواب، بحثا عن الباب المثالي، يدلّه الدال في النهاية إلى نفسه، فتعود به الرحلة للثنائية إليها، إذا عرفها فسيمرّف الأشياء كلها ليمثل الذات الإلهية المصدر الذي فاضت عنه، ألا وهو الحق تعالى وأجب الوجود^(١٦).

تتم هذه المعرفة بالعشق، ضمن الرؤية ذاتها، والمرجعية الثقافية ذاتها، وتحضر الحارة في النص، بوصفها مشقاً أولياً، ودليلاً للمعرفة، التي من أجلها لا يتم الوصال الكامل بين «قيس» وسميدة، على الرغم من اللقاء الجسدي، في حين يتم بينه وبين مهديا، التي تلوّج أبواب المعرفة.

يمكن إيضاح ماهية العشق في المرجعية

التي ينطلق منها النص، من خلال التمرّن الآتي:

«لا جرم أن حبّ الله لمخلفاته هو الذي أوجدها، وليس كل واحد منها، كل حسب إمكانيته واستعدادها وماهيته المتفاوتة، لبس الوجود والبقاء، ووصف كلاً منها بصفاته حسب ما يتناسب معه، إن هذا هو الحب الذي أعطى العالم كيانه وبقائه وديمومته، بعدما بالأفلاك ومرورو بالأرض والسموات الدرة، وجعلها كلها موجودات تتحرك نحوه وتشقّ طريقها إليه، وكذا حال حياتنا ومعيشتنا في حركتنا نحو الله، فهي تنمضي قدماً في ذلك بواسطة ذلك الحب والعشق الذي أوجده الله عز وجل بالخلقة والفطرة، وعلى هذا فإن كل موجود من الموجودات الإنسية يجد طريقه إلى الاستمرار في حياته ويقائه على أساس وأصل ذلك الحب المحبوب، وهكذا يستمد قانون التجاذب (المحبوب) الانجذاب استمراريته في جميع الطوالت السبيلية (المنيا) والموالم الطولية. إن هذا التجاذب المشقّق في كل موجود ويشكل معيّن، هو السبب في تكوين وإنشاء تلك الحركة المتجهة نحو المبدأ الأعلى عبر مصادر ومصارح متباينة، وهو السبب في ذلك الحب الذي يدفع بجميع الماشقين إلى التحرك باتجاه ذلك المحبوب، الذي يتحرك باتجاه ذلك المحبوب، والسير نحوه بواسطة ذلك الحب، من دون حجاب، أو من وراء حجاب إلى ذات الحق، وكل ما في الأمر أن الوجودات الضمنية والمبهمات السبيلية تتحرّض خلال فترات لتأثير شديد من قبل قوى أشدّ منها نظراً لصفة المحبوبة الموجودة في وجودها، وهو ما يتسبّب في فتلتها هناك، وظيفاً للقاعدة الفاعلة: (الأقرب فالأقرب) فإن أي موجود عال هو غاية السور عند الوجود والمطلوب الأدنى منه، حتى يصل إلى ذات الحق والمصدر المطلق، والذي هو الموجود الأول العظيم اللامتناهي في عالم المروالم، حيث يفنى فيه وتتسحق عند ذلك عملية التحاب والتعلق بين الحق وسبعته وتعالى وبين ذلك الوجود^(١٧)».

تبدو «سميدة» غير مؤهلة وجودياً لتكون دليلاً «قيس» في رحلة المعرفة، كما يتبين من وصفها:

«كنت معجبةً بفكر الطاهر حدّاد حول حرية أسكرة، وكيف تناصرها، وهو شيخ يزوّن في ذلك الزمن الميمون من العشرينيات، وواقعة تحت سطوة أفكار نيتشه الوجودية، وتطبيقات ماركس اللادينية نصف طمانينتك، معاً، مرتبت كتب الفلسفة نصف طمانينتك، وعصفت باليالي محاسنيتك المفرطة، وتزوّجك تجاه الناس والمال^(١٨)».

تتوقّف رغبة «قيس» في «سميدة» عند حصول الجسد الطيني، من دون نجاح في الوصول إلى ذات الحق: «لم يكن إلاّ القربى الآن أكثر، ودعيني أجوس مجاهلك، يا للفرقة



التي رائت على قلب، وكما لو أنشئ في كهف عميق سد باب، رأيت من ظمعتي شيئاً مثل الشعاع، ورايتك يا هاديا لتأين ويدك شععة، وأنت تقول لي: قيس نعال مبي، أن أوان الخروج^(٣٢).

كتب النص في ظل تلك الرؤية، إذ يبعث «قيس» عن الباب المشع، ووراء الحقيقة المطلقة، عبر المشق، الذي يتمثل بمشقة «مسيده» الأشد ندوية، ثم «هاديا» الملول الأعلى التي تقوده إلى المخطوط الذي يولجه أبواب المعرفة، وفيها من الكتلقات الأذنى فالأعلى إلى الباب للثة الذي يميننا إلى الذات، كما يبين القبروس الآتي.

«قلت لها - كاتني أعرقك من قبل، أنت هاديا أو مسيدة أو كاتكة فاطمة أمي؟ - أنا هي ما ثرائي أنت... إن لي تسعة وتسعين باباً، من دخلها فقد عرفك، ومن تقلعت أمامه فقد جهل... وكنت كلما بيالت فتفتح أمامي الأبواب واحداً واحداً، وكل باب يسلمني للأخر، فشملت من الباب الأول، فإذا خلفه وصيفة جمالها يبرر فقاتك؛ مرحباً بك في ضنانات الكوكون... ثم دخل باب الخلق... فافتتح أمامي عننذ باب متع الأظمة والأشربة... فافتتح لي الباب متع الصعاع... ووجدتني في باب الزينة والنهاس... ثم فأنشئ حسدي إلى أبواب عظيمة تمنح خلفها أسرار العلوم والحكمة والفلسفة والأداب...»^(٣٣).

الرؤية السردية:

كان «مهنري جسم» يصدر على وجوه خمسة ملايين طريقة لأداء هسة ما... لكل منها ترتيبها الخاص لتقديم الأفكار الرئيسية وزاوية الرؤية الخاصة بها، وبالتالي تأشيرها القويدي في القارئ^(٣٤). وقد اختار مهيبي القيسي» من خمسة الملايين طريقة هذه رؤيته السردية، التي تجعل خيوط قصته تتشابك بطريقة تبرز حالة الألم والمذابح في رحلة البحث عن المعرفة، ينتشر الذات، من خلال سيطرتها على رؤيات الآخرين. وحيث أن السرد هو كلام الراوي أو السارد الذي يوجهه للمتلقي، فإن الإحالة الواضحة على السارد، تجعله سرداً ذاتياً.

لاتتألف رواية القرن الحادي والعشرين من أجل ديمقراطية السرد، فتغيب المبدع، الذي نادت به النظريات النقدية حد التطرف، وتغيب الإنسان عموماً في سبيل العقائد، والإيديولوجيات، والأشياء، جعل المبدع في رغبة مضمومة ليعود من جديد، بذاته الإنسانية التي هي جزء من ذوات الآخرين، ويكثله الإبداعية التي يتقذر بها من الآخرين لذا يصدر النص عن رؤية سردية ذاتية، أو شعرية، بالانسجام مع روحية السردية التي صدر عنها، والتي تعود به دائماً إلى الذات، الذي تتلخص العلاقة بينها وبين العالم بالبيت الشعري الذي يقول:

وترغم أنك جرم صغير وفيك انطوى

المفكرة، وهي تقوم من جسمنا... كم يدوت شهوة وأنت تكشفني لي عن جسد ريش برباصه فانتة، ونمر دافخ من الاستواء... وما أنت تتدبرني عارية من كل ما يكر مزاجك، نضعد مما إلى مقامات الذقة، تختزن دون ندم عن عزيتك التي أطاح بها صديقك الأثير ذات ليلة بموافقتك^(٣٥).

ووفقاً للمرجعية، فإن المشق لم يتحقق بشكله الكامل، لتنت الرحلة باتجاه المعرفة، إذ «التفاني بالأطراف والنهايات لا يشفي عيلاً لطالب وصال، ولا يروى غليله... كما يقول ابن سينا،

اعانها والنفس بعد مشقة
إليها، وهل بعد العناء تمانى
والتمها على تولج حراتي
فيزيد ما ألقى من الهيجان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله
سوى أن نرى الوحان يمتدنان

والسبب في ذلك أن المصوب في الحقيقة ليس هو المعلم ولا اللع ولا شيء في البين، بل ولا يوجد في عالم الأجسام ما تشبه النفس وتوهو، بل صورة روحانية موجودة في غير هذا العالم^(٣٦).

لذا تتلاقى «مسيدة»، وتضمر «هاديا» المولدة وجدياً لتكون دليل «قيس» في رحلة المعرفة، إذ يراها «الطلسمان، والبراء من فوضى المجهات:

«أنا سائلة الأولياء، لعنت ملك يا قيس، لم يفتك اسم إلى أفكارك قط، كنت أشعر بأنني محروسة من قوى خفية طيبة تلاحقني كلتي منذ أول الصبا^(٣٧).

يتمتدح «قيس» في ضنانات الحيرة، والتضليلات بين الشك واليقين، مفتقداً «هاديا» واصفاً حالة «الطلسمان» الكتاب الذي وصل إليه بالإشراق على غرار الإشراق المرفق الذي يجعل للمختارين لحظة الوصول، والوصول، ثم يكشف زيف يتيه، فيعود ليبحث عن «هاديا»:

مثل العلقم مرت علي أيام غيالك يا هاديا، كان يلزمني القليل من طمانينتك حتى أتوان^(٣٨).

معرفة جعلتها عن قلبي الوجودي أو تبدلنا في الماصفة بين الإلهاد والإيمان... حدثت هاديا عن عوالم الصنيرة التي كبرت، وعن تلك الأفكار التي تسربت عبر الكتب والتفانيات فيما بعد، فاجتاحت كيان، وجعلت استهتف ذات صبا، وقد أشرق قلبها بالخوا، استقرت هاديا ومضي ذلك بالإشراق، وحرت كيف أشرح لأمرأة تقرة مثلاً تلك الحالة التي استيقظت عليها بالضميق، وقد تخلعت من عيه عظم، فلا حيل ولا حساب بعد اليوم... كان خواء غريباً، شيء يشبه الفقد، وأنا هي مهت الزور، وسعد أواجه العالم، لا إله معي يحميني، ولا رسل يشعرون لي، وضيت بأن أخوض ميلاكي وحيدا مثل دون كيشوت، بقيت زمناً في ذلك المقام، حتى علت الشفران من جناحيه تخرض تلك الحجب

العالم الأكبر تبدو سيطرة رؤية الراوي الذاتية ببقائها حتى النهاية، إذ تقتضي رؤية مسيدة مع مرجعياتها المنطوية، كما تتجسد رؤية «هاديا» الطويلة التي يستحضرها وقت يشاء، فهو يتبعها واهياً، وتبعه سرداً، إذ تضيض لما يقوله هو فيها.

يشرح الراوي بهذه الرؤية الشعرية الماضي والحاضر، والمشرق والمغرب، وكتب الأقدمين، وممارساتهم العلاقة بالماورائيات، وحيث يقسم النص في رؤيته الثقافية الوجه الأندروولوجي للثقافة جمالياً، فهو هي رؤيته السردية يوظف جماليات الثقافة،

متميزتين سرديتين، هما:

١- استحضار النصوص الغائبة التي تضاعف الجزء الأكبر من شعرية النص.

٢- محاكاة لغة الأدباء.

وتخلق هاتان التقنيات، حالة التوسلجيا، بين الماضي ولغوي الحاضر تأليفاً، إذ يهاكي الراوي الحاضر العربي، وتماثلية العلاقة في فلسطين والعراق من خلال الماضي، وذلك في السياق السردية ذاته، وضمن الرؤية التي تتلطف من مفهومات الكشف والبرقية، التي تمتد جزءاً من منظومات التعبير في هذه المرجعية، وذلك كما يحكي «قيس» عن رؤياه، ذاك تعبيرها للمتلقي في النص الآتي:

«رايت شارل الخامس ملك أسبانيا ومعه مئة ألف مقاتل، قد نزل بأسطول عظيم في حقل السارد، ثم رجع على قوسه فاستباحها بالقتل والنهب، وأه لو رأيت خيله مبروطة بأعمدة جامع الزيتون، وروها يدنس المخطوطات الممزقة والجلدات التي بقيت بعيدة من الحرق والتمزق، ولم تسلم المصاحف من ضربات السيف وعلقات الرماح، فما بالك بالبرش، حتى أنهم يتبشوا ضريح مهنري معزداً وعلاؤه فيه ضفاداً...»^(٣٩).

يبدو الخزن الثقافي في النص لافتاً، سواء أكان بحضور النصوص الغائبة، التقنية منها خاصة، أم بمحاكاةها، أم بتدوير نصوص خاضرة.

يتمتدح «سباب النصوص المتضمنة، والشعر، وكتب التراث التي تسلم سياق (الإيديولوجيا)، مثل «الروض المعطر في نزهة المعطر» للشيع النفراني، و«قطب السمر» في أوصاف الخمر، ولأن أبي إسحق الطبري القديم، والإمامة والمؤانسة «أحيان التوحيد، كما يستعبد الرسائل ذات المقولات المصنفة، مثل «رسالة العشق» لآين سينا، والإشارات الإلهية للتوحيدي، لكن الأكثر لغة البيت هو استعانة تلك المعونات بالقول والمضي، والجوهر أكثر منها بالألفاظ، أو لتعديرات اللغوية، ويمكن نتيجة ذلك القول بأنماني الثقافي الذي تتوارط عليه ثقافة ما، وذلك على طريقة الجملة الثقافية^(٤٠) التي يعول عليها في



אין דער
האלדע

كل محاولة لمعاودتها (معاودة الجاحظ)، ولو قصر الأمر على أخذ أشكاليها «الصادقية» فقط، آيلة إلى الأسون ثم إلى التشوُّه.

أزعم أن كل نص أدبي، مهما تكن علاقته بالجهد الإنساني، هو أصلاً فردي نابع من ذات كاتبة، وهو جماعي، باعتبار تلك الذات جزءاً من كيان تدل عليه علاماته الخارجية: أوتولوجيا. تتميز من بقية نصوص «الأخر» إضافته الفكرية والجمالية المرتبطة بتفاصيل الواقع التي لا تراها عين الواقع.

الكتابة، كما الحضارة، تنشأها التفاصيل. يتيح لي هذا أن أعتقد أن خصوصية الرواية الجزائرية في قدرتها على القول بواسطة التفاصيل: تفاصيل المخيلة الجزائرية.

أسأل السعيد بوطاجين: كيف تحدث عن مخيلة جزائرية *imaginaire* *algérien*؛ بصفة مخيلة أي أمة هي رصيد تجاربها المركبة؟

نحن الكتاب، هل نعرف شيئاً عنها، عن تفاصيلها؟ كيف نتكلم، كيف نسير؟ وهل ما نقوله الرواية الجزائرية نابع من تلك المخيلة ويومد إليها بما فيها لتصوم (الرواية) بذلك في تشكيل وعينا الاجتماعي؟

البس من مهمات البحث الأكاديمي الإحاطة بحدود تلك المخيلة وتكبيك تفاصيلها؛ فإن ذلك سيسهل الكتاب أكثر تيقظاً للتأكد على الخصوصية الجماعية كما يتيح للقارئ التقارب من ضرورات الكتابة بإدراك تاريخي.

أرى أن هناك ثلاثة عناصر رئيسية تتضافر في تشكيل ذلك الوعي: التاريخ والسينما والرواية، أي الذاكرة والصورة والكلمة، وإن كان المسرح لا يقل أهمية!

إذن، كيف نسم الرواية الجزائرية في ذلك إن ظلت كتابتها مشتبهة بوعي مرجع الآخر، عاتمة على سطح المبدئ من القول، شبه العمارة، مركبة المبنى؟

سبق السعيد بوطاجين الاستشراف إلى طرح سؤال مصير الرواية الجزائرية بعد سنين، ضمن السرديات العربية

والعلاقات التخييرية، إن كان يتباً بضمور محتمل، نظراً إلى سيطرة المواقبات وتواتر الموضوعات والصيغ الناقلة لها (ص ١٧٩)، فإنه يقترح فتح نقاش تأسيسي حول المعنى والمبنى، أي يهديهما الفلسفي والجمالي الرواية الجديدة، للحيوية دين وقوة ذلك الضمور.

إن كانت الجزائر مبنًى، أي واقعا ماديا وفيزيقيا، فاي معنى يمكن قوله عنه بواسطة السرد غير الناقل، بلغة تكلو لغة ذلك الواقع، مشكلة ملكها الخاصة بواقع متخيل وبغبي وجميل؟

بعيدا عن الجدل... قريبا من الرواية

الطيب السائغ *

سما قرأته، من بين الكتب المتخصصة المصادرة في الجزائر، كتاب السعيد بوطاجين: **السرد ووعي المرجع. مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث**، يل هو، في تقديمي، أهم كتاب يتقدم به، في الوقت ذاته، كاتب وباحث وأكاديمي جزائري إلى الرأي العام المتخصص والمهتم؛ لخطورة ما يطرحه حول الرواية الجزائرية الحديثة.

ولا إمكان للقلب، فكذلك اللغة بالنسبة إلى النص؛ والوعي هو في الإجابة عن سؤال السلاط، كذلك وجدنا، كذلك نكون. وكذلك يصير النص الأدبي (الرواية في هذا العصر) الأثر والمرجع مما يلا ثرائف.

فمنعما يتعلق الأمر بالثراء، نحن الكتاب؛ أتصورنا كلمة ضمن نص كوني من العلامات المتنافسة للنظم، ربما كانت تصومنا هي دلالتها، فالكتاب الراسخين في اللغة هم جميعاً أثر مستمر، ولكثهم مرجع منقطع!

لعل التوفيق هو في هذه النقطة التي تصيب بعضنا حين يعتقد سادجا أن المرجع هو ذلك الأثر الناجز في كتاب يتفق شكله؛ غير مدرك مركباته المعقدة المشككة مما هو تاريخي وفلسفي وعقائدي وجمالي ليجتمع ما يتواصل، من دين ما يتواصل به، بالكل الروائي المبني على مقاسات هندسية ولغوية ومشقرة، ليس من السهل فكها؛ لأنها ليست واقعا عينيا تصيب ولكنها فوق الواقع؛ باعتبارها كتابة أدبية، أرقى فنون الكتابة بعد الشعر.

بعيدا تماما عن بُني إشارة الجدل، فاني أتساءل كيف يُركن المهتمون إلى زاوية تخليهم المؤسف كتابا على درجة عالية من المعطاء العقلي!

ههو رسالة فكرية، بالمعنى المتداول لدى القدامى، محملة من جهد كبير صُرف في معانجات راعن السرد الجزائري، وهو كتاب محمل بمشروع فلسفي حول الكتابة الأدبية في الجزائر؛ ذلك لهذا الإحساس المتوتر بالوجود كملامة لغوية أصلا.

إنه إحساس نابع من نقطتين متناقضتين، ولكن متلازمتين: جدوى الكتابة؛ كعمل أعلى في مراتب الفكر. وعيشة المرجع؛ ما دام أن لا مرجع إلا ما توافره قدرات الكاتب الفنية والمعرفية لحفر أثره.

أطرح على السعيد بوطاجين، هنا، مسألة الأثر: هذا الخيط الممتد بين كل بدء وبين كل توقف، بين السابق وبين اللاحق، بين الله الخالق الأسبق وبين الإنسان السائر إليه أو العائد نحوه، بين كل كتابة سابقة وبين كل تجربة تالية.

فليس المرجع سوى الأثر. المرات بالنبية إلى الرجل الأثر، وهو لها المرجع.

في الصميم تفكير، المستمر حول الإجابة الجديدة عن سؤال الرواية القديم: كيف تكتب بالواقعة، أولا؟ ويشكل جميل ونيل، أخيرا؟

تتشكل شيفرات رسالة السعيد بوطاجين هذه إلى كُتّاب الرواية الجزائريين خاصة، وهي تتجاوزهم إلى بوطاجين في طرده موضوعه المألوف والمألوف والمتواتر والتقاليد، وهي فتاحات تصيب الكتابة بالعجز عن تجاوز نفسها، وتهين للكتاب الوهم بأنه هي تتغام وجودي وفني مع غيره ليكون مثله

في «السرد وهم المرجع» محفلان نظريتان مهمتان: المحطة الأولى: المقدمة، التي تقترح معاني شجاعة جدا: منها:

مفارقة كون القديس الجزائري، أمام المنتج الإبداعي الجزائري الحديث ذي الشأن، يفت «مترجما» لثلاثة عوامل: قصور أدواته الإبداعية، قلة المحترفين، الإحساس العظيم بالالحدوى «في هذه الأوقات العصبة التي يمر بها البلد» (ص ٥٠).

واقع كون السرد الجزائري بدأ يأخذ استقلاليتيه من المفاهيم الغربية «مكونا بذلك عالمه الخاص به... لأن الاستثناء جوهر أية خصوصية إبداعية» (ص ٥١).

«حقيقة كون النص الحالي يقدم سردا، ووفق ذلك، أصبح يتم بمعرفة السرد وسرد المعرفة» (ص ٥٢) باعتبار «معرفة السرد» تمثل الكتابة، وسرد المعرفة، «يصل على الانفتاح على النص» (ص ٥٣).

مراجعة النصوص الجزائرية توصل حتما إلى أنها أدب يحاول باستمرار التأكيد على فرادته... وتكمن أهميته في تقادي المتواليات وفي الهرب من الأشكال السردية التي جاءت إلينا دون أن تكون لها مبررات وظيفية متقدمة» (ص ٥٤).

على أن ذلك كله يبقى مرتفعا بمدى قدرة المبدع على تجاوز خطا الزنك إلى الأشكال الفكرية التي لا تتناسب قضاياه الحقيقية، ولا الفئات التي يخطبها، ولا الفارئ الفرضي» (ص ٥٥).

كما ننتزع القلم: طرحا لوظيفة الكاتب التي صارت، بعد تلك الوظائف التي أمثلها سياقات تاريخية وأيديولوجية، الاهتمام بهذا الوهم الإنساني الخالد (ص ٥٦): أي الواقع المتحول أسطورة، تتجاوز للواقع الحربي العسير، يفرض ذلك «ضرورة الاهتمام بالسرد من حيث أنه خاصة فنية تميز الأدب عن اللا أدب... لأن السرد له كيانه، له شخصيته... التي تجعله قابلا للمفاضلة (وله رقيته التي

يخلص السعيد

بوطاجين في

مقدمته. المشروع إلى

أن المرجعيات التي

تم التأسيس عليها

هي أوهام كبيرة،

ولكنها ليست أوهاما

تستحق الاحترام

تحقق كيانها) باختلافها مع الكيانات الفكرية التي خلقها سياقات عينية مختلفة» (ص ٥٧).

مساومات فلسفية حول الاهتمام بالمادة «الواقعية» ما دام «الأدب فوق الواقع» «الواقعية»، وفوق المرجعية.. الواقع لا يمثل إلا نسيمة من العمل الأدبي.. (و) السرد متى استعان بالصورة دخل إلى العالم التخليقي إلى حقله الخاص به، (ص ٥٨).

وجوب النظر إلى الأخطاء الجماعية «تفخيل النص من وهم المرجع، ومن وهم الآخر، ومن وهم الذات» (ص ٥٩).

التبني إلى المتابع التي يمكن أن تواجه النص الجزائري الجديد... من هذه المتابع مدى قدرة هذا الإبداع على الاستمرارية، على مقاومة المتغيرات الممكنة... (ص ٦٠).

يخلص السعيد بوطاجين في مقدمته «المشروع إلى أن المرجعيات التي تم التأسيس عليها هي أوهام كبيرة، ولكنها ليست أوهاما تستحق الاحترام لأنها بدائية في جوهرها، هشة وطائرة. ولا يمكن لهذا الوهم الكبير أن يهيم على التاريخ، والمؤكد أن هناك من أدرك أن ما كتبه قبل سنين بدأ يفقد وجهه، وهذه هي المشكلة» (ص ٦١).

المحطة الثانية، موضوع: الرواية غدا، في خاتمة الكتاب:

وهيما يؤثر قضائيا ذات خطورة؛ لاسبقيتها وصحتها وتنبئتها المؤكدة من الحقيقة وتلونها للمستولة، أمام الصمت الذنبي الذي يتقاسم توطئه غير الملان بعض الكتاب المكرمين وكثير مستندون لمنافستها في إطارها الخاص، تلك المضطربا، لحجمها المعرضي ونسقتها العلمي، نقلت من يدتي الإحاطة بها جميعها؛ يشفع لي لذلك كوني غير مختصص، ولكني بالقليل أحسن نفسي منيما بها أكثر من غيري؛ لأنها تصيب

الرواية، بهذا المعنى، تخلق الحلم الافتراضي الذي يدفع بمؤسسه المجتمع وأفراده نحو تجاوز الراهن إلى المستقبل الذي يبدأ اليوم، دائما.

أمثل الكتابة الروائية، في هذا الصدد، بماء التهر الذي يتجدد بتفقه؛ لذلك أجدني أقرب كثيرا من السعيد بوطاجين في طرده موضوعه المألوف والمألوف والمتواتر والتقاليد، وهي فتاحات تصيب الكتابة بالعجز عن تجاوز نفسها، وتهين للكتاب الوهم بأنه هي تتغام وجودي وفني مع غيره ليكون مثله

في «السرد وهم المرجع» محفلان نظريتان مهمتان:

المحطة الأولى: المقدمة، التي تقترح معاني شجاعة جدا: منها:

مفارقة كون القديس الجزائري، أمام المنتج الإبداعي الجزائري الحديث ذي الشأن، يفت «مترجما» لثلاثة عوامل: قصور أدواته الإبداعية، قلة المحترفين، الإحساس العظيم بالالحدوى «في هذه الأوقات العصبة التي يمر بها البلد» (ص ٥٠).

واقع كون السرد الجزائري بدأ يأخذ استقلاليتيه من المفاهيم الغربية «مكونا بذلك عالمه الخاص به... لأن الاستثناء جوهر أية خصوصية إبداعية» (ص ٥١).

«حقيقة كون النص الحالي يقدم سردا، ووفق ذلك، أصبح يتم بمعرفة السرد وسرد المعرفة» (ص ٥٢) باعتبار «معرفة السرد» تمثل الكتابة، وسرد المعرفة، «يصل على الانفتاح على النص» (ص ٥٣).

مراجعة النصوص الجزائرية توصل حتما إلى أنها أدب يحاول باستمرار التأكيد على فرادته... وتكمن أهميته في تقادي المتواليات وفي الهرب من الأشكال السردية التي جاءت إلينا دون أن تكون لها مبررات وظيفية متقدمة» (ص ٥٤).

على أن ذلك كله يبقى مرتفعا بمدى قدرة المبدع على تجاوز خطا الزنك إلى الأشكال الفكرية التي لا تتناسب قضاياه الحقيقية، ولا الفئات التي يخطبها، ولا الفارئ الفرضي» (ص ٥٥).

كما ننتزع القلم: طرحا لوظيفة الكاتب التي صارت، بعد تلك الوظائف التي أمثلها سياقات تاريخية وأيديولوجية، الاهتمام بهذا الوهم الإنساني الخالد (ص ٥٦): أي الواقع المتحول أسطورة، تتجاوز للواقع الحربي العسير، يفرض ذلك «ضرورة الاهتمام بالسرد من حيث أنه خاصة فنية تميز الأدب عن اللا أدب... لأن السرد له كيانه، له شخصيته... التي تجعله قابلا للمفاضلة (وله رقيته التي

النحو، في هسهم التركيبي، الذي أراه تلك الكفاءة العالية على إنتاج بدائل تركيبية، أي تحويل الجملة المولدة إلى أكثر من جملة أخرى بديلة وممكنة لتتأصل ما هي نهاية، لاستيعاب المعنى الذي نريد أن نحاصره حدوده بواسطة جملة نصوية تبدأ بمتحرك وتقف على

تكن، في الكتابة الروائية تحديدا، هي: • المعجم الذي يعني بالنسبة إلى هذا الاحتياطي الوافر من المفردات والسميات.

• النحو، في هسهم التركيبي، الذي أراه تلك الكفاءة العالية على إنتاج بدائل تركيبية، أي تحويل الجملة المولدة إلى أكثر من جملة أخرى بديلة وممكنة لتتأصل ما هي نهاية، لاستيعاب المعنى الذي نريد أن نحاصره حدوده بواسطة جملة نصوية تبدأ بمتحرك وتقف على

اطمئنتاني إلى نظرتي الثاقبة، من خلال ذلك، إلى مرحلتين من مسار الرواية الجزائرية.

تميزت الأولى منها بلغة «حبيسة» وهم المرجعية المثلث الذي كرسته السلطة القائمة وبثابة الكتاب لأسباب تهمهم أبديولوجيا وإنسانيا ومصطلحيها (ص ١٨٧)، في إشارة إلى الكتابة في فترة السبعينيات.

وظهرت الثانية كبديل عن الأولى ساعية إلى التفرّد، وهي محاولة «اتكات على استيراد سرود الآخرين، باستخفاف شديد، ليست بالضرورة خطوة نحو العدالة، لأنها غير مقطرة كما ينبغي (التأكيد من عندنا)، وإمكانتها وضعتها في خانة السرقات لأنها تحمل حداثة الآخر جملة وتفصيلا» (ص ١٨٧-١٨٢).

اطمئنتاني مرده إلى هذه الشجاعة العلمية المؤسسة على قراءة المدونة الروائية الجزائرية، والتي يكون القصد منها لغت الانتباه إلى طبقاتها وأخطائها؛ أجعل أخطائنا لأنه لا بد من الإقرار ضمنا أو علنا بأن روايتنا المنشودة لا تزال على الحلم؛ قياسا إلى التزامك السريدي الحربي والفكري (بما فيه الولايات المتحدة وسرد أمريكا اللاتينية).

أميل كثيرا إلى كلمة «محنة» بدل «أزمة» حينما يتصرف شعورنا إلى ما نعيشه منذ أكثر من خمسة عشر عاما. فإذا أضف إليّ «الأدب الجزائري»، صارت إلى صميم النقاش فجبرت في وعينا ذلك الإفراط غير المؤسّس في تقدير كتابتنا، في درجة انتشارها وفي مستوى استبقائها. ذلك بسبب أن «الأزمة ليست أدبا، إنما موضوع لها. وما يهمني ليس أزمة المجتمع، وإنما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع» (ص ١٨٥).

وأجندني في توافق مع نظرة السعيد بوطاجين إلى «أن مسألة... معرفة السرد. أو معرفة القول ما تزال مطروحة بشكل مستعصي فتح نقاش أكاديمي نزيه يتناول مستقبل الرواية الجزائرية انطلاقا من حاضرها، وهذا الأمر يتطلب شيئا من التواضع والتفقد الذاتي وسحر النص وممكنات التخيّل» (ص ١٨٤).

فإذا ما عدنا إلى أنفسنا، متخلصين من ترويضات أنواتنا، رأينا أنه ليس التزام الذي يصنع القول القوي؛ بل هو التلق. هذا الحافظ الجبار على الكتابة

وليس بهم. بعد ذلك، إن كان النص أدى معنى معندا؛ لأن النص الجميل تفتتح أفاقه لحظة قراءته على تأويلات بعدد أوجه كتابته؛ أي بلاغته التي معيها من «معرفة سر اللغة واللفة السرية المشفرة» (ص ١٨٠).

ومن تلك التضمينات أيضا، أن روايتنا لا تزال تكتب بموضوعات متقادمة ومماودة، إذن خالية «من الأبعاد المرفية والفلسفية والأتياحية» (ص ١٨٠)؛ أي ذات هولي فظ. ولو كنت فظًا غلظ القلب لاتفضوا من حولك. (ق.ك). «ولا فُضْ حولك (مثل سائل).

هزّته يكتفي أن تلتصق شحنة تضمين السعيد بوطاجين بكلمة «فخذ» المعجمة، التي جعلها تتراخ إلى مفهوم نقدي، كي تدرك درجة المثلية التي تصيب نصنا الروائي. ولتتصور فظاظة فم ما؛ كتابة عن نص روايتي فظا.

لعل ما هو أكثر خطورة في طرح السعيد بوطاجين أن نصنا الروائي بلا ذات (التأكيد من عندنا). هنا بداية الخطوة الأولى في تفكيرنا الفلسفي حول البعث عن وسائل إعطاء نصنا الروائي ذاته، كات ذاته.

كيف؟ لا آخري جوابا أتيا إلا الرد بمثل هذه الأسئلة: ما مفهوم ربط ذاكرتنا الجماعية إلى الجماعي الجزائري المتحول؛ بصفة الذاكرة الجماعية منظومة تاريخية ونفسية ووجدانية واجتماعية، وبصفة الجماعي هذه التحولات والطوائف وحتى الصدامات الداخلية؟

ما هي انكساراتنا، طموحاتنا، أحلامنا وأوهامنا، كجزائريين، ضمن نسج عربي ومتوسطي وعالمي (أغض الحديث عن الإفريقي لأننا ننظر دائما جهة الشمال حيث البهر).

ففي تقديري، لا يمكن أن نتشا، في غير ترتيبها، رواية متميزة بخصوصيتها وتحمل ذاتها في نصها.

ذلك يعني ضرورة فك ذاتنا. الروائيين من قبضة الجماعي ومن تسمية السيامي ومن هيمنة الأيديولوجي ومن الانسجامات للأخرى لقرى الواقع يميننا المقعنة بالوهم، لتكتب حولنا برؤنا التي نخيل الواقع لتجسيدها. وجنينا تصوير كتابتنا مرجعا لفترة، لنمط، لنشكل، لننق ولجمالية إنسانية.

لا أجييب السعيد بوطاجين عن سؤاله الثاني ذي الجمولة المؤرقة «أي سرد استثنائي قدمته الرواية الجزائرية الحديثة» (ص ١٨٢)، بقدر ما أؤكد على

ساكن، ثم إعطاء الخطاب درجته القصوى من التنظيم: لأن الكتابة نظم.

وما المعنى إلا هذا الإحساس بأن الكلمات المنظومة في تركيب نهائية تشرق إضاءات مصيرية في وعينا وفي روحنا!

● المجاز: أي الصورة التي تتشكل من شعورنا وعينا ومن لأوعينا ومن عيشنا وجنونا أحيانا، والتي تستغرق منا لحظة إنشائها (لأنها إنشاء بالمعنى الهندسي) وقتا لا تقدر، وتستغنى منا جهدا عصبيا لا سبيل إلى قياسه.

لذلك، أحسب أن ما يواجه الكتابة الروائية هي تشكيل الصورة؛ أي إخراج موضوع القول المتداول المأذوب بصيغة مختلفة مغايرة مغارة. فكلمنا كما قاورين على فتح زاوية تخيل تلك الصورة بأقصى درجة. لأننا نمتلك أدواتها المعجمية والنحوية. ابتدئت كتابتنا عن مغريات الواقع التبسيطية وترفت عن منواليات الكتابات الأخرى شبه الأدبية وصارت أقرب إلى الوهم الجميل: إن لم تكن في لحظة ما من حياة القارئ الافتراضي هي الواقع البديل عن واقع عياني متوشج!

● القسم: بتصوير القداسي الذي يستخدمه السعيد بوطاجين، كما أستعمل بعض غيره من تلك المفاهيم التبلية لعصرنا الذهبي. أي الشكل، في دلالة التقوية المصروف: السيطرة على الحدث في جزئياته، تصريف الزمن بدم محطته الخفية. تسير الحبكة؛ لا بقصد الإنجاز ولا بقصد التشويق أو التعميم... ولكن من أجل الإفضاء إلى اكتمال جدود الاستمارة جزءا، جزيا.

أمثل لذلك بوقوفنا أمام لوحة تشكيلية: ملأها ما الذي أردناه ما الذي استأثر بانتباهنا مرعبا؟ كيف انتظمت تلك الإشارات اللونية لتعطينا، فرادى، الانطباع بأننا أمام موضوع مكتمل تماما؛ لأنه ميجز إلى أننى حدود التجزئة؛ أي مشكل أصلا من تفاصيل دقيقة جدا بعينها قرب بعض أو بعيدا عنه أو فوقه أو داخله..

كذلك الرواية في همتها للخطبة الزمنية والمكانية والحسية؛ خلال قراءتها ندرِك بينها تقصيرا، تفصيلا من خلال استشرافات بعيدة أو قلبية (سابق) اللاحق والآخر السابق..

ففي كتابة الرواية لا تغل أكثر من أن نستعير لموضوع القول معنى تركبه بلغة الكتابة الثاقبة، التي تتجاوز منطق اللغة الأخرى المنطوية وتخفق طيرها وتذهب في اتجاه ممكنات جديدة للإنشاء.

بالأميرة (دنيا زاد) شقيقة (شهرزاد)، وإثور (الدين) بائع العطور، لما رأياه من ملاحه وقته وشباب واستقامته فيها، فتفتحت نفسها الشريفة عن "فكرة جديرة بإيليس" نفسه (٤)، إذ ظاماً يصنع مكان خيالي في (دنيا الأحلام)، التي استطاع أن يتصامها بقوة عجيبة مجهولة. وهناك جمعا (دنيا زاد) وإثور (الدين)، وزوجوهما في "حقل سلطاني" سيكون أحد أعاجيب الترف والأبهة (٥). ثم مع الصباح هزّوا بينهما، وودعهما كل إلى حاله، (دنيا زاد) إلى جملتها في قصر أختها (شهرزاد)، وإثور (الدين) إلى حجرة نومه المتواضعة في مسكنه القاتم فوق دكانه بحي العطور. لكن الشابين بقيا يحملان أثر هذه الليلة العجيبة، ويتعرقان عشقا، ويشتكيان ضنى الفراق إلى أن تمّ لهما اللقاء في دنيا الحقيقة لا الأحلام على يدي السلطان (شهرزاد)، الذي عرف بقصتهما اتفاقاً، فقرأ مسامحتهما، وأصبح بينهما.

والمكان الأسطوري في الرواية يفتح على أماكن أسطورية كثيرة، ففي حيزه المكاني، الذي يتجاوز السلطة يقع جبل (هاف) حيث يقم (سنجام) و(مقام) (٦)، كذلك يشاهد طائر الرّخ الأسطوري من وقت إلى آخر الرّخ ويظهر من عالم مجهول إلى عالم مجهول، ويأتي من قمة الواق إلى قمة قاف (٧)، وجبل (هاف) كما هو معلوم جبل أسطوري لا وجود له، وإن روي عن بعض الشفّ أنهم قالوا: "قاف جبل مصيف لجميع الأرض، يقال له بحر قاف، وكان هذا والله أعلم من خرافات بني إسرائيل (٨)". ونقل في الأثر أنه جبل أسطوري، والسماة مكرّرة عليه. إذ ينقل ابن كثير عن ابن عيسى "رضي الله عنه" قوله "خلق الله ليبارك وتعالى من وراء هذه الأرض بعرا محيطا بها ثم خلق من وراء هذا البحر جبلا، يقال له قاف، سماه الدنيا مرفوعة عليه (٩)".

كذلك لجئ أمثاتها الأسطورية، فهناك وادي الجنّ، حيث الوليات والانتقام والبطش بالإتسان إذا وصل إليه، كذلك يتمنى (معروف) الإسكافي، الذي يطلق زوجته، بعد أن أرفضت عصبتها وضربا في الماشي، أن يكون ماها في ذلك الوادي، ويهدمها بتسلط أحد الطغرات المسخرين من قوة خاتم سامان عليها، لينقلها إلى وادي الجنّ "إن لم تذهبي في الحال حطك، التفرتي إلى وادي الجنّ (١٠)".

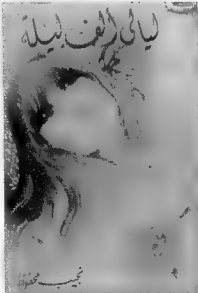
وقد تتدخل الملكية في تكوين أماكن أسطورية، يميز البشر عن إيجابياتها، فكلب ملاك الموت (سماول)، يتدخل لإبعاد من جهة مجهولة للمساعدة في إخراج (جمسة الباطي) من مستشفى الجنّين، فإنه لما تمّ ذلك بسبب حصانة الأبواب، فإنه قام على الفور بشق ثق في مستشفى البشر شقه في أقل من عام (١١)، وبذلك سفل أمر هروب (جمسة) من سجنه.

وأصبح (جمسة) من سجنه مستشفى الجنّين إلى مقامه للنمرل على شاطئ النهر، وفقا لأوامر (سماول)، وذلك المكان المستقيم مكانين أسطوريين، وهما: سلطة الليالي، والمملكة الماثرة، حيث يقم العابد (عيد الله البحري) في مملكة الماء اللاتناهية (١٢)، وفي مملكته، التي تقع تحت الماء، يعيش البشر بكل سهولة، ويجعل

النزوح الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة)

د. سناء كامل شمائل *

توظف المكان الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة) إغفال الزمن الذي تعيل إليه الرواية، حتى تتلام مع مكانية الليالي، وبذلك أصبح تعيين المكان وتصديده جغرافياً يتلخص في الجملة الشهيرة "كان يا مكان" (١). وقد تفتت ليالي الرواية بمرور مكانية لم تتحل بها الليالي المشهورة، إذ في الرواية تماسك في وحدة المكان، إذ تقوم الأحداث جميعها في السلطة، وهذا التماسك والتلاحم في المكان هيأ لشخصيات الرواية "الاستمرارية عبر الحكايات وحرية الحركة، ومخالطة بعضها بعضاً كما لا يحدث في الحكايات الأصلية" (٢).



ونجيب محفوظ وإن كان يدخلنا معه في لمة الإيهام، فيجئنا ننسرب معه، وننتخّل أن المكان محدّد، ومرفوع، وهو السلطة، لكننا سرعان ما نستترك أنفسنا، ونقول، ولكن أي سلطة هي هذه؟ وأين تقع بالتصديق؟ وطبعاً لا جواب شافياً أسئلة كهذه، إلا أنك تستطيع أن تجزم حينها أننا أمام مكان أسطوري لا وجود له إلا في حكايات الليالي، وفي رواية (ليالي ألف ليلة)، وهو مكان مفتوح الأساسيّة أنه أسطوري مقلّد من النوال، متمم مع الأحداث الخرافية، والكتابات الخرافية، فهو مكان يقع بالملكة أمثال التاجر (سماول)، نائب ملاك الموت، الذي يهرج ويهرج في السلطة، كذلك يقع بالمعارف، التي تتدخل في مجريات الأحداث، وتقرض نفسها على المكان، لا سيما عندما يتدنّى الأمن والعدل، والطبيرة الوحيدة لنمها من التفتّل في مصائر البشر، والذين يحياهم، هي إقامة ميزان العدل "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تتقمص المعارف علناً حياتاً (٣)".

كذلك فقد تدخل المعارف الشريفة أمثال

(سخريوط) و(وزيمباي) في تشكيل أماكن أسطورية، مستخدمين قواها الخرافية في ذلك، فكلامها يترنّ أن يلو، ولو كان ذلك على حساب البشر، فيجروك لهما أن يلو

عصام (٢٥)، كذلك العفريتان (منجمام) وإفهام، وهما صديقان حبيبان لم يلتقيا منذ أيام (٢٦)، وهما يريان أن فترة زمنية مقدروا ألف عام ليست بالفترة الطويلة قياساً لمعمرهما الشراضي، أما أقصرها ألف سنة -بالتقريب- على عمرهما وأطولها ألفا اقتضت في عهدهم (٢٧).

وهذا التسبب والتفاوت في الشعور بالزمن والإحساس به، تحطم الزمن الطبيعي في الرواية، وتتلقي من ظهور الزمن الأسطوري، الخفاش، غير القابل للقياس المحدد أو الثابت، فالزمن في سلطنة شهرير في الرواية غيره تماماً في المملكة السفلية، التي دخل إليها، فقد قدر تماماً أنه احتاج ساعة للهبوط من الأرض إلى باطنها غير مر إلى المملكة السفلية، أما الحقيقة كانت غير ذلك، فسلطنة صبية ملائكية -أي شهرير- هي بوابة المدينة، التي تركت خلفها -منذ ساعة على الأكثر- فما تأملك أن سمعت قلعة، ما أضفك في الحساب؟ (٢٨)

كذلك قدر (شهرير) زمن بقائه مع زوجته ملكة ذلك العالم السفلي بألف مئة مئة، مع أنه كان قد قضى معهما مائة عام. وسأل زوجته مرة، وهو يدهامها: متى يكون لك ولد؟ فتسألت في ذهول:

أفكر في ذلك، مع يضيء لى زواجنا إلا مائة عام؟
مائة مئة فقط؟
بلا زيادة يا حبيبتي.

فتمتم:

- حسبها أياما مديدة..
قلت بأسف:

لم يلعب الماشي من رأسك بعد (٢٩)
ولعل أفندي الزمن في ذلك المكان، وعدم خضوع الزمن لناموس الطبيعة، واختلاف سرعته تماماً عن سرعته في عالم السلطنة، جعل شهرير يرتد شاكاً بجدريه أن انغمس في برقة ذلك العالم، فعادت به عقارب الساعة إلى الوراء "دراى نفسه جديداً في إصاقتى أمرد، قوي الجسم متناهي، بوجه ينضج فتوة وشباباً، وشعر أسود مفروق، وقد طرَّ بالكاد شارب (٣٠)، كما جله يرت عصبوزاً منسناً، مؤنس الطهر بهجود طرده من ذلك الملكة، وعدوته إلى سلطنته.

وقد يفضي السحر وفوى الفانريت بدور مؤثر في تكوين صورة الزمن الطبيعية، والتدخل في عجلة جرياتها، بحيث تجدّد له لحظة محددة إلى حين انتهاء الغاية من ذلك، ويمتدّد من جديد مسيرته الطبيعية. فالعفريتان (مسفرهيو) و(زاسباح)، يتدخلان في الزمن، وينزلان إلى زمن الحلم، فيميتان به أنى أراد، فيعيمان الأميرة (ذبا زادا) أخت (شهراد)، و(زبور الدين) بنيا السطور في حلم عجمي، مقبرة أيلة، فيطمئن لهما زفافاً سافلاً عظيم، يعرضه مدعوون ومعوّات، ومطربون ومطربات، ثم تكون خلوة العفوسين، والتفكر في المدح والذليل، في لوب محلى بياض، والفرجان والرؤس، وعتتها أمها وأختها شهراد، لا فتافطرت وحيدة في المدح، وشرد ذعتها، لا يشغلها إلا قترها القلق وقليها الخلق، انتفتح

يشعر بسهر في تنقّ طويل، يصل به إلى برقة صباهية، تتوق فيها وراحم مرةً مصتولة، فيصم صوتاً يقول له "أكل ما بدا لك؟" (٣١) فيستجيب فيها، ولا يخرج من الماء، يجد شبابه قد تجدد، هاد شاكاً أمرد. فيهنأ بذلك، ثم يجد هناك غايه في الحسن، فتخبره بأنّه سيكون المرص للعود لمملكته الأرضية، وتشير بيدها، فتفتح بوابة عظيمة، فيجد شهرير نفسه في مدينة ليست من صنع بشر، كأنها القردوس جملاً وبهاء ونظافة ورائحة ومنماخ، تتراعى بها هي الجهات والمعمائر والحدائق والشوارع والميادين المكثّة بشي الأزمار، وتنتشر فوق أديمها الزعفراني البرك والجداول، سكنها نساء، لا رجل يهنو، وسأوها شباب، وشبابها جمال ملائكي (٣٢).

فيخرج (شهرير) من مملكته ساحرة الجمال، ويصعد بها، ويتصعد به، ويتصعد بها زمناً يقدره بالزمن يوماً، ولكنه ينفج أعينها يعلم أنه زمن مقداره مائة عام، فالزمن في تلك المملكة العجيبة، له معقاة الخاص، ولا يعرف فيه البشر الكبر أو المجد. لكن الفضول يحرم (شهرير) من هذه المملكة المثالية، إذ يهجم بفتح الباب المحرّم فتعته، فيطرد شر طرده من المملكة، ويجد نفسه من جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد "تقرّس ظهره، وطعن في النصف (٣٣)، أما الزمن في رواية (إيلي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريته من عدم تحديد، فهو زمن مفتوح، وهو زمن منكش على نفسه، مطلق، لا يحلّ إلى زمن بعينه، وإن كان يحلّون أن يروط بعض أزماته بأحداث تاريخية مهمة، أو شخصيات تاريخية حقيقية، إلا أنه يبقى زمناً حاضراً، مقطوعاً عن تسلسل الزمن التاريخي الخاص للقياس والترتيب، أما هو زمن له سرعته الخاصة، ومحداته الذاتية.

وقد وام نعيم محفوظ بين زمان الحكايا وزمان رواية (إيلي ألف ليلة)، فكان الزمن عنده مغفل الإحالة إلى تاريخ محدد، إلا تاريخ الرواية نفسها، وبذلك شدّ الزمان يتنفس عنده في العجلة الشهيرة كان يا مكان في عهدهم الزمان وسالف العصر والأوان (٣٤).

وهذا الزمن الأسطوري قد يتخطى عن نواصيه الخاص، وقوته الذاتية، ويستسلم لقوى خارجية أخرى، تتحكم بمرسته، فالعفريت (قمطال) يسطو على الزمن، ويتحكم به ويهرجه وفق حاجته، فندما ألقى (صهان الجمالي) بكاد يفتضح أمره بعد أن تصدّى لطفة صفيرة، واعتصمها بوشية، وفتلها، أراد أن ينفذه، فنقله يومئذ بسر اخترقه عصر الزمن من المكان، الذي هو فيه إلى باب دار، "شمر بأنه يتحكّم في فراغ الزمن" (٣٥) حتى سمع الصوت مرّة أخرى، لن يمرّ لك أحد على آخر، افتح عينك تر أنك واقف أمام باب دارك، ادخل أمنا، إني منتظر (٣٦).

كذلك الزمن الأسطوري في الرواية يتسع، ويتعدّد ليعتدي على مقدار كبير من السنين. فالعفريت (منجمام) موجود في العفم، الذي سمعته فيه النبي سليمان منذ ألف

الحياء شرطاً ضمن شروط عشرة يجب أن تتوافر في حكامها (٣٧)، وهذا العالم المثالي، الذي له قيمة الرفعة، يبدو لنا عالماً من عوالم اليونان.

وعالم اليونان، أو المدينة المثالي يظهر في الرواية، (فأبراهيم المتفاني)، الذي يجد كنزاً بالصعبة، تتشكّل أحواله، من رجل يعمل منذ صباه في قتل الماء، يربق محدود وثلب فتوح، لا يأكل اللحم إلا في عيد الأضحي، لينمو مع عالم يوناني يملكه، ويدخل فيه بسهولة ملك الفقراء.

فقد أنشأ مملكة ومعية، واختار لها جزيرة ومعية، وفجّر نفسه سلطاناً عليها، واختار من الخفا الجياح وزراء، وإقادة ورجلاً لمملكة، وكذا يلتحقون جميعاً في الليل في تلك الجزيرة، فيقبلون من معاليك متشردين إلى جاني مملكة عظيم، مأكول من يتشبهون من الطعام، ويكرسون من لنجد الشرب، ويتبادلون الأحاديث في شؤون المملكة، كل وفق موقعه ودرجته. وقد اكتشف السلطان (شهرير) وجود هذه المملكة العجيبة المتفاني، وهو في إحدى رحلاته الليلية التفقدية، وعرف حقيقة وجودها، وأخذ منها البيرة، إذ تابع صريح محاكمة جرث سابقاً في مملكته، منيرة الحقيقة، وعاقب المجرمين الضعيفين "فطربت أعناق الممن بن ساوي ونرويش عمران وبجملهم ببطانة، وعزل الفضل بن خاقان ومهملك الزعفراني، وصوبرت أملاكها" (٣٨).

التي تخرج من المملكة الفاضلة، حيث السعادة والهدوء والعمل، وتكونت تلك اليونان، التي ظهرت لها من الخليفة الإنسانية، فالحال كان أول من استعصى اليونان من العالم الآخر إلى دنياها في جمهوريتها، وتأثر به الفارابي (في آراء المدينة الفاضلة)، كذلك ظهرت اليونان في ألف ليلة وألف ليلة (عبد الله المصري)، الموجود في ليل، وكذلك في بعض العوالم التي زارها (السندباد) في رحلاته. كذلك يتعدّد المسمودي (في مروج الذهب)، والإدريسي في (تزملة المشتاق) عن جزر التلّس في بحر الظلمات، وعن الأرض التي يامر شهرها نساء.

فاليونانية تتلّس على واقع بعيد متخيّل (٣٩) والبحث عن السعادة المطلقة والجمالية المثالية هو الهدف الأساسي من ظهور اليونان عبر تاريخ الأدب الإنساني، مضافاً إلى ذلك "اعتراف مؤلفها بقلقه على مصير كوكبنا الأرض (٤٠)، فالاليونان في أكثر الأحيان هي خلط ومشروعات اجتماعات تعمل بشكل آلي، ومؤسسات تمثورية اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون (٤١) لكنها كانت الأحلام الحية للشعراء (٤٢).

فاليونانية هي حلم الإنسان بالمكان المثالي، وله هو حلمه منذ أن خرج آدم من الجنة "وصلى النبي نجات للشريون اليوناني الضد في شكل الجحيم مسيراً للشريون اليوناني انصرف عن تعاليم الجماعة في أثناء الحياة الأرضية (٤٣)

وتتكرر اليونانية مرة ثالثة في رواية (إيلي ألف ليلة)، فالكلك (شهرير) يجد نفسه بعد أن ضرب صخرة يقيضه ضريريات عدة أمام عالم أسطوري مفتوح تحت الأرض، فيستسلم للفتور، ويعلم درجات عذّة، ثم



كسيفتها في الدفاع عن الظالمين والمستبدين، ليكون واحدا منهم، بمعنى أو بآخر.

وإخلاص (جسمه) تضحيته جله يكتبس المريد من القوى الخارقة، فهبما قد رموز المجد والظلم على الحي، وهم (بنيشيت) الممرجان كاتس النور، (إبراهيم المظفر) وعنان شومعة) كلف أسره، وكاد يقبض عليه، عندها لجأ إلى اللسان الأخضر حيث قابله المصير (سنبام) لأول مرة، وهناك تجسدت قواء، وتوافر على مزيد من القوى الأسطورية، فقد تاجه (عبد الله البحري)، العابد الذي يسكن ملكة الماء اللانهائية، ووهبه وجها جديدا، وهو "وجه قصي صاهي البشرة، وإسعية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق يتسدل حتى الكتفين، ونظرة عينين تومض بنبض الجرم" (٤٢). وبذلك بدأ مرحلة جديدة في التضلع والتجني، وراء الوجوه المصغرة، لا وتطلق قفاهي الأرواح، كاشهم في سماء الجهاد كما تحسره، نأدي قوته القدسية، وأخضعها هذه المرة لإرادته الصلبة القوية (٤٣).

ولا كانت الأنسفة هي ما تتدخل في الأساطير لتقديم النون البطالي الأسطوري للفضاء عليه، فإن السماء تتدخل كذلك في رواية (إيلي ألت أفلة) تهب منشتي (جسمه) (الطبي) عندما رُجَّ به في مستشفى المجانين بناءً على رغبة السلطان، كلف الملك مسحول نأمر من السماء بإبقائه، وإطلاق سراحه من أسره في مستشفى المجانين، فسلط الملك (مسحول) لفتاقه على الأرض، فالتفت لفق لا يستطيع البشر شقه في أقل من عام، وقال (جسمه): "جاءك الفرج، هات يدك لأطلق بك إلى الحرية" (٤٤).

والمرح أن من الظلمات الخارقة التي ملكها (جسمه) وقد سرقتها هذه القوائم بعصته على أتم وجه، فمنعها علم بأن (جسوربان) والوزير (نسانان) وكافة رجال الدولة قد اساقوا خلف شواطئهم، ووقعوا في أسر العفريتة (زربامه)، التي تشكلت على شكل امرأة فاتنة، أسمت نفسها (أنيس الجلمس)، من فور إلقاء قصورها الأحمر، فوجدوا قد احتالت عليهم جميعا، وبسجنهم في أسورة مرارة، دون أن ترضعهم للوبع في سوق المدافرة (٤٥). عندها قام بمجاهدتها بكلمات العفريتة، تمتع بها بيهود، فاضربت قوائم الشجرة، وأسست له، وبسرعان ما تشاركت نفاطاً، فالتفت دون أن تترك أثر (٤٦).

(جسمه) (الطبي) قد ملك قدرات أسطورية بما ملك من فكر تحرري، تطوري، فيعطس في النهاية إلى مبتدأ، فيسند ويسند مع سكاك المسئلة بالمد والرحمة والإدباء، مضاعفا تجربته لتكون في حكمه ختم بها الرواية، لتكون هي بمثابة خبنة بعد رحلة مضاعفة مضاعفها الرواية "من غيرة أحاسن أن لم يجعل لأحد عليه طريقا، ولم يحاس أحد من الإصول إلى، وترك الخلق في مفلق التبعين يركضون، وفي بخر الظن يفرقون، فمن طرائقه وأصل فاصلة، ومن ظن أنه فاصل، فلا ولا وصول ولا مهرب عنه، ولا يد منه" (٤٨).

ومن المبادئ أن تقابل الشخصية الأسطورية في سيرتها شخصيات أسطورية أخرى، قد تكون عضدا لها في تجربتها ومبادئها،

وأن يتكشف سر خضامه.

أشار (جسمه) (الطبي) فقد حقق توازنا محمدا مع العفريت (سنبام)، فاستطاع بذلك أن يقصص لنفسه وإفكره، الذي صاغه بمساعده (سنبام)، فحقق بذلك التوازن، الذي انتقده من الموت، والذي قاده كذلك إلى الأسطورة، فقد أدرك أن عليه أن يكون قوة ضاربة للموسس الحقيقيين، وهم الحاكم وأعدائه ممن يسرفون مقررات الشمية، لا أن يكون حاميا لهم، فيكون بذلك كسا قاتلا أحيانا للمجرمين ومعنفا للمشركين (٢٤). وبذلك قتل حاكم الحي (خليل الهنذلي) لا تفتنذا لريضة العفريت (سنبام) كما فعل صديقه الهالك (سنان الجمالي)، بل لأنه أمر بأنه يحقق بقتله إرادة الله العادل (٢٥). إلا أن أيقن أن المفاريت تتدخل في حياة البشر فقط عندما يقف المدل على الوالي أن يقيم العمل من البداية، فلا تقسم المفاريت علينا حياتنا (٢٦).

وهذا الإدراك الدقيق لحقيقة المازق، الذي يبرزه فيه الجميع كل وفق مسؤوليته جله يسوع على الضعف والمجزج الإنساني، ويخذ خصيصا خارقة، تتوافق مع المهمة الصعبة، التي شرع يضطلع بها، وفي الدفاع عن الحق، ومواجهة الظلم والظالمين، ودفن بهذه الصفات والخصائص الخارقة، التي تتجاوز القوى الإنسانية الطبيعية إلى عالم القوى الأسطورية الخارقة، التي تتجاوز نواويس الطبيعة، وتؤسس لقرارات خاصة تؤلهه لقيام بدوره الخاطو. وقد ساعد العفريت (سنبام) في إعطائه تلك الصفات والقوى. (جسمه) (الطبي) الذي يواجه حكم الإعدام بالسيف، ينمو منه بأعجوبة، وينغمس وجوده إلى وجودين، وجود شكلي جسدي في أحد شقيه، ولكنه ليس هو، بل صفة العفريت (سنبام) (٢٧)، ووجود يمثل في جسد آخر، ليس هو، ولكنه حقيقة، فقد شكبت روحه في جسد آخر على هيئة "جسي مفلق الشعر خفيف اللحية مشوق القامة" (٢٨) وأسماي نفسه في ما بعد "عبد الله الحمال" (٢٩).

وهذه الحال الخريبة، التي ناهضت (جسمه)، وجعلت جسده في مكان، وروحه في جسد آخر، قد انتقته من الموت، وجعلته يشهد إعدام جسده المثل في جسد (جسمه) (الطبي) بعد أن هوى سيف (شيب راسا) على رأسه، فالتفت ميتة عن جسد (١٠). وبذلك استطاع (جسمه) أن يثقل بعبء أخرى، ويحسد جيه، وهيئة التجربة في الحياة بمعزة لأعمل حمالا (١١).

وسرعان ما أهدم جهرته، وخلص إلى غاية قدراته الخارقة، فتغير سلوكه، وشرع يعيش طورا جديدا من المباداة والتقوى، وينأجي رأسه للعلقة على باب بيته قائلا: "تبقى رسما على موت الشرير الذي عبت بروحي طويلا" (١٢). وأدرك أنه قد حصل على هذه الخواص كي يثق الحق، ويدافع عن المظلوم، كي لا يكون أسير حياة جديدة يليها

الباب، مثل نول الدين في أيه حلة مذهبية وعامة عرافية ومركوب مغربي، تقدم منها كاليد في تمامه، وجلا التنازع من وجهها، ركع على ركبتيه، ضمت سلفتها إلى صدره، تهدت قائلا: ليلة العمر يا حبيبي، وضى بزرع ماسيا حاملة قلعة في صمت الضخ المني بالأنام (١٣).

وبإنهاء الحلم انتهى الزمن المحدث أو المقتطع من صيرورة الزمن، الذي يعني الرواية، إلا أن (دنيا زاد) وأثر الدين بقيا يشعران بصميمية ذلك الليلة الحلم، التي تركزت في قلبيه عشقا، ولوعة لا تتلفن، كما تركزت على غير عادة الأحلام نتيجة حقيقة، إذ حملت (دنيا زاد) في الواقع من (نور الدين) بعد ذلك الليلة الحلم، وخشيت أمها أن ينفض أسرها، فاقبضت على إجهاد لبثها مستغفرة (١٤).

ولجأ نوبت محطوف في رواية إلى تقنية التفتيش: الاختصار الزمن، الذي يفسر من أن يستفرد مساحات كثيرة، إن استولى جزيئاته، لا سيما أن لا فائدة من ذلك على مستوى تنمية الجسد، فيختصر بعمل قلبة أحداثا وأزمانا كثيرة، "سبعت روح سنان الجمالي في سماء قفاهي الأرواح، فقبض رؤسا الكدر، شهودا محالمة، سموا عزافه الكامل، وأوا سيف شيب راسا السيف، وهو يطبع برأسه، كانت له منزلة طيبة بين التبار والأعيان، وكان من القلة النادرة التي يعيها الإقترار، وأمام ذلك وهؤلاء ضربت عتقه، وشكرت أسرته، وناعت قسمة على كل لسان، حرزت أقدسة الحي والمدينة، استعاضا السلطان شهرين مرات ومرات (١٥).

كشأ تتجلى أول ملامح الشخصية الأسطورية في رواية (إيلي ألت أفلة) في تلك القدرة على إقامة علاقة سلمية أو صراعية مع الجن، وهي إن كانت علاقة مفروضة إجبارية وإبرهنا على الإنسان في تلك الأخر، إلا أنها تفضي الشخصية بآلات أسطورية خاصة تسمح بتداخل على البات والجن في وحدتي المكان والزمان الحاضرين في الرواية، المحدثين بالفعل، لا بمحدثات زمانية ومكانية معروفة ومميزة، تجعلنا قادرين على تحديدنا على خارطة زماننا ومكاننا المعويين.

(سنان الجمالي) يجبر على التعامل مع العفريت (سنبام) الذي يسخره وقوته لينفذ عليه الأساسي والحيوي، وهو قتل حاكم الحي (علي السلولي)، ومن ثم يتخلى عنه، لإبراهي الإعدام على جريته، وبذلك تنهي تلك العلاقة التفتيشية الإجبارية على غير ما يترجى (سنبام) كذلك يمسك (شوربا) ورجال دولته في أحوال العفريتة (زربامه)، التي تتصل على امرأة جديدا، تسمى نفسها (أنيس الوجود)، وتتسلل جمالها، لتسقط على أمواتهم وعلى أموال بيت المال. في حين أن (فاضل سنان الجمالي) يمسك، ويضرب جيه، لأنه ما استطاع أن يتصر على غواية طاعنة الإغواء، وأن يرفض الاتصاع لشرط استغفادها الشرير. في حين أن (مروفي السكاكي) قد استطاع أن يهزم مضمعه، ورفض أن يستجيب لزيارات العفريت (سنبام)، وأن يقتل الشيخ (عبد الله البليهي)، لأن كان معنى ذلك أن يفتضح

أن هذه العلاقة الوثيقة لشرد الموار تضعف الثاني لإكراهات تصالف إلى تلك الناجمة عن كونه حسان بين طرفين أو أكثر (٧١).

وعلى الرغم من أن الجوار قد أدى وظلت مهمة، إلا أنه بدا أحياناً "مجرد أداة لا توفّر تامل السرد بقدر ما تؤكد تقطعه، فمثل عبثاً على الناس قد يرهق المروي له والقرّين (٧٢) في أن

وتحتل الأغاني والأشعار الملتأ حيزاً كبيراً في رواية (إلياً ألف ليلة)، وهي بذلك تضفي تعالفاً شكلياً وأضخاً للرواية مع حكايا الليالي، التي تزخر بالأغاني والأشعار، وغالباً ما تؤدي الأشعار المفتاة جارية أو فتاة حسنة جريا على عادة الليالي، فتتفّى (صنعية) في عرس أخوها (فانسل):

يترجم طرفي عن لساني لتعلّمو

ويدي لك ما كان صدري يوجع

ولما الوصف بالدموع يوتج

خربت وطرفي بالهموم تكلم (٧٣)

ثم تردف بإلياً آخر قاله:

لو علمنا محبتكم لفرضنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وطرفنا مشدوداً وتفتينا

ليكون المسمى فوق الجفون (٧٤)

وتصدق الكثير من الحكايات بالأغاني

العذبة الملتأ (٧٥).

كذلك يجيد الشعر الصوفي مكانة في

الرواية، إذ تنثي (زبيدة) ألفة الصيغ على الله

(البيضا) أشعاراً صوفية، فهم عشقا بالذات

التياني على أثار عود، إذ تقول:

"يلي بوجوه مشرق

وقلّما هي في الناس ساري

والناس في سدف الظلام

وجعن في ضوء النهار (٧٦)

وهذه الرموز الصوفية تنثي الرواية

في الدلالات، وتطعن كثيراً على أقوال

الشخصيات، مثل: القام، الحب، الشفاء،

العشق الإلهي، الميرة، مثل قول علاء

الدين: "مقام الأمل، مقام الميرة (٧٧)، ومثل

قوله (هاضل): "المنطق من الإيمان دائماً

وابداً، الطريق واحد في الأوّل ثم ينقسم

إلى اتجاهين أحدهما يؤدي إلى الحب

والنقاء (٧٨)، ومثل حيرة (علاء الدين) الذي

كان يأمل أن يفرج منها إلى سيف الجهاد أو

الحب التياني بدل أن يعدم باسيف فلما، على

ذنب لم يتفكره (٧٩).

وهذا الشعر الصوفي يجعل كلام الشيخ

(عبد الله البليخي) غارقاً في الترميز

والمفهوم، غير مؤد إلى معنى واضح ومحدد،

ما لم يفتضح إلا في مفتاح إلى فهم ما يُقال،

وتفكيك رموز وإسقاطها على الموقر (٨٠).

عبد (٨١) (٨٢) وقد تستطيل الحوار مع النص

حتى يهيج السرد، كموار، (جمجمة البليخي)

مع نفسه، وهو يتفكر حزناً بالصبر الذي آل

إليه صديقه (صنمان الجمالي) وأسره في

طريقته إلى رحلة ضم نهر (٨٣).

أيما الجوار الخارجي مع الآخر، فقد لعب

دوراً مهما ابتداءً في التمهيد للأحداث، كما

أنه احتل دوراً حاسماً في فئة الأحداث،

وتغيير مسارها (٨٤)، (جمجمة البليخي)

بحسب موقفه بعد الحوار مع الشيخ، ويتفكر

أمر (سنجام) يقتل الهمداني، ثم يقتل

فيما يراه القريب، ويخبره بأنه سينقذه، ثم

من جديد خارج العالم، يقف عند جصفرته

البدول إليه، وقد هرب من جديد، فشرح بيكي

تدماً، حيث لا ينفذ النعم، وعمل يكلمه بقوله

"جميع الكائنات تبكي من ألم الفرق (٨٥)،

وبذلك مثلاً تقطيعه ساخرة مع علاه، فقد

تسلي أنه سلطان عليه أن يقوم بدوره النقش،

ويسوس الناس بالعقل والرحمة، وطقق

يبعث من تجارب تصليه، فانتمس بتجربة

ذلك العالم الأسطوري، الذي تبدد سويها كما

ظهر، حتى ليشرق الره بأنه كان وهما، وشرح

يصنع الباقي من عمره في البكاء عليه، بدل

أن يعود إلى علاه، حيث هو سلطان، ويقوم

بواجبه، فكان بذلك مثال السلطان الذي لم

يقم بواجبه على خير وجه، فاستقطق السقوط

والفشل، ومن لم يبكاء بلا انقطاع.

وتتضافر اللغة الأسطورية في البناء

السرد حيث يتقلص الحيز الذي يشغله

الوصف في السرد في رواية ألف ليلة وليلة

لصالح المونولوج الداخلي، والحوار. فنحن

نجد القليل من الوصف في الرواية مقارنة

بالوصف الذي تزخر به حكايا الليالي، وهو

في الغالب وصف سريع، لا يتوقف كثيراً عند

التفاصيل، قد يتم أحياناً في سطرين مثل

وصف غرفة (شهرزاد) "حجرة الورد ذات

الورقيات والستائر الملوّنة، ذات الدواوين

المشرّبة بالحمرة (٨٦)، ووصف زواج

(فتيا زاد) من (علاء الدين) المتخيل في

الأحلام أنه حلّ زفاف سلطاني سيكون

أحد أعاجيب الترف والأبهة، القصر يوج

بأضواء الشموع والقناديل، يتألا بجواهر

المذهبون والمعدّات، ويهزّ باغاني المطربين

والطربيات، حتى السلطان (شهرزاد) يركها،

وأهداه جورة الدخلة (٨٧)، أو وصف

قصر (آيس الجليس) فهو مزين الجنان

والأرياميل، مفروش بالأسطوخودوس، الفارسية،

والدواوين الأنطكية، محلي تنيف الهند

والصين والأندلس، أهة لا تدرى إلا في دور

الأمراء (٨٨)، ويستطيل هذا الوصف قليلاً.

كانذي نجده في وصف المدينة الخيالية التي

أزلق (شهرزاد) إليها (٨٩).

أمّا المونولوج والحوار فيفتنان السرد،

ويجعلان الأحداث، وكشفان عن الأحاسيس

الداخلية، وأراء الشخصيات، فحديث (جمجمة

البليخي) مع نفسه ينقل مراحل معاناته، مثل

قوله: من يتفكّ جاع في هذه المدينة (٩٠).

ومثل حديثه مع نفسه: ماذا يجري علينا

أو تولي أمورنا أيا حكم عادل (٩١)، أو ينقل

الشرح بالأشياء الذي تسقط الشخصية

التياني، كما حدث مع (عبر الحلاق)

نفسه بعد أن ضررت له حسناً موعداً عند

مدرسة السلطان "جاء دوك في الحظ يا

عبر (٩٢) وقد تستطيل الحوار مع النص

حتى يهيج السرد، كموار، (جمجمة البليخي)

مع نفسه، وهو يتفكر حزناً بالصبر الذي آل

إليه صديقه (صنمان الجمالي) وأسره في

طريقته إلى رحلة ضم نهر (٩٣).

أيما الجوار الخارجي مع الآخر، فقد لعب

دوراً مهما ابتداءً في التمهيد للأحداث، كما

أنه احتل دوراً حاسماً في فئة الأحداث،

وتغيير مسارها (٩٤)، (جمجمة البليخي)

بحسب موقفه بعد الحوار مع الشيخ، ويتفكر

أمر (سنجام) يقتل الهمداني، ثم يقتل

فيما يراه القريب، ويخبره بأنه سينقذه، ثم

ينقذه بحق، ليظهر في صور أخرى، والحقبة

(جمجمة البليخي) قد تهيأ له أن يقابل

(عبد الله البليخي)، وهو شخصية أسطورية.

يتفكر في معكلة الماء اللاهائية، يضيئ وقته

عبادته، وقد قام بإبراشها (جمجمة)، ولا

طريقة الحصول على وجه جديد، إلا أنه

ما يترنّج عليه، وينزل في الماء، ويعد أن فعل

ذلك حصل على وجه جديد، مخالفاً لوجهه

الناكس، يستطيل على أن يهرب من مطاردته

من رجال حاكم محلي، ويكمل رحلة فضاله.

وكذلك كان (٩٤).

ومحفوظ يصوغ شخصية أسطورية طريفة

تتشرب دثار الأولياء والمتبدين والزهاد، ولكنها

في الحقيقة ترمز بصراحة إلى دور العلم

في الثورة، فيصوغ لنا شخصية أسطورية.

بسمها سيدي (الورقاني)، وما اسم الورقاني إلا

إحالة إلى منه الرواف، أي نسخ الكتب، ولا

شكل هي منه تتقلع بالعلم، فسيد الورقاني

كان علماً باسماً أو باخراً، وهو في الرواية من

أهل علم المتصوفة، وقد كان طالباً لعالم في

ذلك العلم، حتى أتى صنمان (الخضر) فطلب

من معلمه أن يطلع على وريقات كتبها هي

ذلك التصوف، فارتل عالم المتصوفة (الورقاني)

على النهر، فرسى وريقات فيه فالتفت إلى الماء،

وظهر صنمون، وفتح غلّاه، حتى سقطت

الورقيات فيه فقتل وقتل الميت (٩٥)، وقد

كان ذلك لأن الله أمر المياه أن تأتي بالورقيات.

وكان أهل الحارة في الليالي يحتفلون بمولد

الولي الورقاني، ويعملون ألعاباً في مولد ذلك

الورقاني، ويدفون المدفون والزهاد، ويولون

للثورة والمساكين، وكانوا يتصدقون أن الورقاني

لو لم يستطع لامتدح السيف (٩٦) وقائل، إذن

هنا هو مولي صالح يحض الهيم، ويدعو

إلى الاستكانة، بل يدعو إلى الثورة والرفض

والثورة.

ويبدو أن نجيب محفوظ قد بنى شخصيته

الأسطورية ذات الكرامات، شخصية الوالي

الورقاني، في ضوء تصوف نجيب نفسه التي

قد يراه "في الزهد من المعرفة (٩٧) دون أن

يقطع علاقة الشخصية بالكرامة التي هي في

معلمها تعود إلى الأسطورة (٩٨)، كما أنها

تشكل المرافد الذي يصنعه الصوفي لنفسه

مجزئة، ولكن مهجزة خامسة صوفي يقول

أنه يتكرها هماً وفق (٩٩)، ويوجه

عام الكرامة أدنى درجة من مهجزة التياني،

ولكنها تنتمي معها إلى الفكر الأسطوري،

وتفكر كتمس موضوع اعتقد عند من يؤمنون

بها (٩٩).

والثورة الأسطورية تنثي كذلك رموز

السلطة والتسلط، ليتناول بذلك الطرزان،

الاستبداد والتمسك، فإن كان (جمجمة

البليخي) يملك دوراً خارقاً، وهو ممثل لثورة

الشعب، فإن (شهرزاد) رمز السلطة يمتلك

تجربة أسطورية، تجلّه شخصية أسطورية

خارقة، فهو يستطيل بقصبة يديه أن يحرّك

صخرة غريبة، تكشف عن مدخل إلى عالم

أسطوري، فيدخل إلى ذلك العالم، ويستقل

في بركة الصافية، فيرد إليه الشباب،

ويخرج من ملكة علاه، لإنخاية في الفتة

والجمال، ويعيش معها زمناً أسطورياً بقدره

في أيام، إلا أنه ينفذ في ذلك العالم بملاحة

عام، ولكنه يطرّد من ذلك العالم الأسطوري،

لأنه لم يلتزم بشرط الوجود الوحيد فيه، وهو

عدم فتح الباب المحرّم قتمه، فيجد نفسه



وفي هذا " بعد جويس أنموذجاً جذاباً لكون العديد من منظري التمكيكية في السبعينات والثمانينات يفترون عمله نوعاً من الإلهام ودافماً لأرائهم النظرية. بعبارة أخرى كان جويس كاتباً للرواية النظرية لا بوصفه ارتد من النظرية إلى الرواية. بل لكونه اعتبر فيها بعد الكاتب الذي استشرّف نظرية الرواية من خلال ممارسته في تأليف الرواية. ولئن كانت بعض الروايات نظرية أكثر من غيرها، فإن كتابة جويس قد طرحت باستمرار على أنها الأنموذج الكامل للرواية النظرية ليس من خلال إقحام النظرية الأكاديمية في تضاعيف رواياته، بل لأن النظرية الأكاديمية قد استتبعت بصورة من الصور المضامين النظرية في أعماله الروائية. (٢).

والى هذا الاتجاه ذهب كولن ولسون في (فن الرواية) حيث قال: (إن جويس كتب روايته، أو فصلاً في الأهل - وفق نظريته الخاصة بالتجلي (أو لحظات الإدراك الخارق) Epiphanies وهو مصطلح استعمله جويس من المصطلح الديني (الظهور الإلهي) (وهو لدى جويس يشير إلى لحظة يتوصل فيها الإنسان عن طريق تجربة مادية إلى إدراك روحي خارق، يتغير معه كل تكريره). ونظرية التجلي هذه عند جويس هي ببساطة، لحظات نموذجية من الحياة اليومية وكأن آلة التصوير قامت بالتقاطها - لقطات لفظية.

وقد شمر جويس أن مثل هذه اللقطات يمكن أن تحتوي على كل الحقيقة لأي موقف قائم. (٣).

ومثال على هذا التارجح بين قطبي الطبيعة والرمز عند جويس في رواية (بوليسيس) هو ما يعرف بالتناقض بين الحقيقة والأسطورة. (إن هذا التناقض هو الحركة التي تسمح بوجود دروة في التفاصيل الحقيقية في بوليسيس بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من الطبيعة في الوقت الذي تعمل فيه على إيجاد نظام تناسي يضيء على تلك الواقعية قيمة رمزية وما وراء

الرواية : نظرية في الرواية

"بوليسيس" جيمس جويس أنموذجاً

عزاد الكبيسي *

يسمى الرواية النظرية. وما وراء الرواية. وآخر يراها بعضهم نظرية الرواية داخل رواية. وثالث قال، الرواية الروائية.. وكل ذلك يقصد به الرواية التي تجسد أو تنظر أو تخطط عبر سرديات، نظرية في الرواية. والفرق هو بين أن تكتب رواية وفق نظرية مكتملة للرواية، وبين أن تكتب رواية

وفق رؤية خاصة يستخرج منها النقد والباحثون نظرية في الرواية. وصدق من قال، كل رواية جيدة هي نظرية في الرواية. وإلى هذا نذهب في هذه المقالة، مع ما ذهب إليه (ج. هيليس ميلر) في بحثه (من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس) - هي الندوة الدولية السابعة عن جويس عام ١٩٧٩م. فبالرغم من أن (ميلر) لم يكن متأكداً ما إذا كان إنزياح مفاهيم الوحدة بمفاهيم تغاير الخواص أو العناصر قد جاء من جويس إلى النظرية الروائية أو العكس لكنه كان مقتنعاً بأن عمل جويس هو الذي يدلي بنظرية عن تغاير الخواص أو العناصر بطريقة لا نجد لها عند غيره. (١)



جويس

في نفس الأفكار التي تجمع الأبطال. وقال أيضاً: "لقد مهد (جويس) في رواية (يوليسيس) الطريق أمام التقعيد الفطري في الرواية لا من خلال تقديم فترة زمنية واحدة داخل أخرى، بل من خلال تصفية الشخصيات الذين قد يمثلون أو لا يمثلون مشكلات جويس نفسه مع الماضي. بما في ذلك وجوده في يمتة إيرلندية كاثوليكية رومانية. تلك المشكلات التي عززتها سنوات التقى في أوروبا برفقة الآخرين من فنانين ومثقفين. ومن خلال القراءة الواسعة المكتفة سعياً وراء مادة لفقه القصصي للمعد (٧).

وقالت الباحثة "يوديشا إيتا" في بحثها: (يوليسيس بين الحياة والكتابة) من ضرورة تكرار قراءة يوليسيس كل مرة يبريد المرء الكتابة عنها. (فكل قراءة تركز في أبعاد جديدة وتفتح فضاءات جديدة من القوة والصلابة) و (بعبارة أدق، عندما يعيد المرء قراءة "يوليسيس" فإنه يصل إلى نقطة استفسار وجودية عميقة تستدعي قراءة النص من جديد وإلى ما (نهاية) كما تورد الباحثة نصاً للباحث (ديريك أتريج) حول تحليله للمونولوج الداخلي عند (جويس) ووصفه له بأنه عبارة عن (سريان) قائلاً: (إن (يوليسيس) نص يستمر عادات القراءة لمزج الكلام بالكتابة. أو على وجه أدق، يكشف عن تندر الفصل بين الكلام والكتابة في الثقافة الأدبية. ومن خلال التقنيات البصرية، يستطلع هذا أن يوحى لنا بعبور الأفكار وسريانها باستمرار فيما يؤثر فيها وجهات النظر والريثبات والذكريات في الوقت نفسه الذي تكشف فيه بأن الفكرة ليست ملكاً ذاتياً بل هي مشاعة أمام خصائص اللغة اللادية والثقافية.

إن "يوليسيس" مزج على نحو دقيق الخصائص النصية الكتابية والفراغية بالمعنى الذي لجأ إليه (بارت). علاوة على ذلك: إنها تحدد منطقة السرد التي تشكل نقطة لقاء العديد من اللغات (لغات بوصفها لغة وكلاماً). إن (مولي) تنصع عن مكونات عقلها وقلبها وهي بعملها هذا تحطم الفوارق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة. بين قواعد النحو الشكلي ونمطها الفلطي والكتابي". (٨)

ويقودنا هذا إلى القول في فن جويس عامه، وفي (يوليسيس) خاصة: بأنه فن يسير في اتجاه التقعيد والكثافة المادية.

الايحاءات (ستيفن) صنو الأنا الذاتية المتمركزة عند جويس في الفصول الأولى من (يوليسيس) يمهد الطريق أمام (جويس) للمشوائية الفنية

في مطلع القرن العشرين إنما يعيد خلق حياته الخاصة في مؤلفاته - كما أنه يصفي جزئياً إلى تصورات (ستيفن ديرالمر) بوصفه نسخة مستقرقة من نفسه وذلك في محاولة منه لإعادة خلق الحياة في ضوء مفاهيم وإفاهيم أكثرهما يستطيع تحيئه العالم الأنثروبولوجي الثقافي قبل بضع سنوات. قال: (إنني أعتقد بأن "جويس" قد مر على الفتح الأساس لما يؤمن وما لا يؤمن به. وعلى الرغم من كل الإيحاء الذي يكتنف رواية (يوليسيس) إلا أنها تحتوي على جميع الأجوبة التي تقدم نظاماً ثقافياً ودينيًا في طوي التشوش. أن جويس لا يضع لبنة ثقافية فوق أخرى حسب، بل هو يمثل الذاتية عن الراوي أو الرواة).

إن الإيحاء بأن (ستيفن) صنو الأنا الذاتية للمتمركزة عند جويس في الفصول الأولى من (يوليسيس) يمهد الطريق أمام (جويس) للمشوائية الفنية هي اللغة ووجهة النظر في الفصول الأخيرة. هذه العلاقة التجريبية المؤقتة بين الدال والمحلول - بين المؤلف والشخصية - تؤسس صورة ذاتية أساسها الفريضة المظلمة ثقافياً. أساسها شيء ما لم تتردد الاثوغرافيا حتى وقت قصير في الأقرار به. وقال: "لقد أضفنا (جويس) بعمله هذا كله عنصر السيرة الذاتية إلى روايته ورسى بنا إلى عتبة القرن الحادي والعشرين من خلال الربط بين السرد القصصي والإيحاء بوجود وجهة نظر ذاتية في رواية لا يرقى إليها الشك، تنصع من هو خارجها داخل النص بصرف النظر عن كاتب ذلك النص، إننا نلاحظ الجانب الأخرى للخارج/ الداخلي

نصية) (إن نواحي يوليسيس التي تعمل لخدمة الأيحاء المرحمي - الانفتاح إلى الحكمة وغياب المؤلف وتكلم الصوت الروائي بتعددية الأصوات والتصويب بين المصالحين الداخلي والخارجي والتجارب المحاكائية التي تعطي صورة غير حقيقية من عدم وجود تقنية روائية والأحاسيس بالدخول المباشر إلى عقول الشخصيات وإلى المفردات الخاصة بأفكارهم والحضور الطائي والمباشر لمدينة دبلن - والتفاصيل الحقيقية في عرضها والتفاصيل البصرية الزائدة والمصوت العلمي الموضوعي والساحر في بعض الأحيان، والخصوصية الشبيهة ليجتمع دبلن - كلها مطمورة تحت طبقات من التقنيات التي تسعى إلى كسر الإيحاء القصصي (٩).

وهي هذا تطرح فكرة العلاقة بـ (الهوة) أو الوحدة أو الأنا - أو الاغترابية التي تربط الإنسان بملافة ما، لتحول دون رجوعه إلى وجود ذاتي يوتوبي أي مجرداً من جذوره. وفي (يوليسيس) تأتي هذه البهنية سؤال: (لكنني أنا شكل الأشكال. أنا ذلك بالذاكرة لأنني في ظل أشكال متغيرة) (٩)

وهي فصل (بروتيسوس) من رواية (يوليسيس) يفكر (ستيفن) في مفهوم أن الفكرة هي شكل الأشكال ويتأمل شخصية (بروتيسوس). في حين أن لغة (جويس) تحدث في أن تتحول - مسحاً في "الأشكال الخارجية" من خلال تيار الشعور الداخلي عند (ستيفن) (٥) * وبهذا يطرح جويس السؤال عن الحضور المتجسد ذاتياً، والفكرة التي تؤثر مشكلة "الهوة" بوصفها تلاعباً بين الذاكرة المفكرة (بوصفها تكراراً آلياً وتكنولوجياً) والذاكرة المتجسدة ذاتياً أو وجود الـ (أنا) الألفي المثالي للوحدة الشكلية (٦)

وفي المؤتمر الدولي السابع عشر (لندن ٢٤ - ٢٥ حزيران ٢٠٠٠) الذي عقد تحت شعار: (جويس ٢٠٠٠ أثنى على (جويس) في كتابه) جرى تركيز وتطوير الفكرة إياها حيث أشار الباحث الأمريكي زاك باون Zack BOWN: (لقد استمر جويس الزمن وسريانه بتكثيف اسم أوديسيس إلى نظيره الروماني يوليسيس. ثم أضاف بعد ذلك ألفي سنة أخرى وذلك بأن جعل (يوليم) رمزاً لهم. أن جويس يعادة خلقه الماضي الأغريقي والروماني لتعلمه دبلن

ومن المشكلة الخاصة أمام الفن المعاصر في التعبير تمهيداً مرضياً هي إحدى الطريقتين: أما الإطالة وإنس، والبوت: أن جويس اختار الطريقة الأولى في (يوليسيس) حيث خصص ما يزيد على ربع مليون كلمة ليكشف عن التعقيد الذي تشمله معجزة يوم عادي كامل، وكان البوت على وعي بالنتيجة بين عمله (الأرض الهباب) وعمل جويس (يوليسيس) عندما قال في مقاله صغيرة بعنوان (عوليس والنظام والأسطورة): وأدرك كيف كان من الأهمية بكان لدى جويس أن يعد (صعيداً) يقف عليه نتاجه وذلك في مبنى الأوديسة. حين قال: (إن السيد جويس حين استغل الأسطورة، حين صنع توازياً مستمراً بين القدم والحداثة، فإنما اتبع نهجاً سيولره آخرون بعده ولا بد. ولن يكونوا مقلدين أكثر من تقليد العالم الذي يستخدم مستكشفات أنثشتان في متابعة أبعاده المستقلة الخاصة. وما طريقته لا ضبط سببية المبحث والفوضى التي تسمى التاريخ المعاصر، وتنظيمها وإعطائها - وهي المستقبلة - شكلاً ومعنى).

أما ما هيسن فقال: (ومن الحق أن كتاب "يوليس" يقدم لنا مثلاً أكمل على إحراز الفنان المعاصر وإحكامه لمسألة الوعي بطريقة مشابهة - بطريقة البوت في الأرض الهباب، وحين يتأمل المرء ذلك العمود الأحكامي المهيمن للمبنى في كتاب جويس، ويرى تلك الدرجة التي لا تكاد تصدق كلفته خلق التوازن بين أدق التفاصيل وأصغرهما في قصته وبين التفاصيل في الأوديسة، فإنه يبدوا يستغرب لم لم تلبس قوته الخلاقة الضخمة ثوب الحماية بهذا الذي كنهه فوقها تكديساً خلافاً من حصافة ولوذية تبدو وكأنها بحث لا طائل تحته. ولكن المرء يدرك في النهاية أن ذلك الاكتمال نفسه في المبنى الخارجي قد يكون هو الشيء الوحيد الذي منع عقل جويس - المستغرق في الثقافة القديمة - ذلك الانطلاق الخلاق العظيم الذي كان محالاً له. وذلك حين هيا له محملاً بيني عمله، محملاً يمتاز بأنه من غير القصص في الحضارة الغربية (١٤).

ويبدو - وربما ما لا شك فيه - أن جويس كان على وعي تام فيما كان يعمل حيث راح يصب طاقته المبدعة في

هكرة (يوليسيس) نشأت بهذا الشكل نموذجاً مقدماً يبحث عن المادة اللازمة لأكسائه. ولولا أن جويس قرر أن يكتب رواية كظهير للأوديسة ويطبق كل فصل بساعة من النهار: لون، وقت، عضو في الجسم وما إلى ذلك. لكنت قد انتقلت (يوليسيس) إلى قصة قصيرة لـ (أهل دبلن). ويلزغ من أنه كان هناك قدر معين من عدم الرضا بهذه المجموعة من الأدوات التنظيمية، لكنها تخدم بصفة إطار لتمديد الرواية إلى أبعادها الكاملة. وقال: "في يوليسيس - في الوقت الذي ينبع فيه الشكل الأكبر من وعي جويس ذاته، فإن أجزاء كبيرة منها مؤلفة من أساليب تقلد أو تعكس العمليات الفكرية لمقول أخرى. وهناك ثلاثة مبادئ سهلة التمييز للتقليد الأسلوبية (يوليسيس): الأول: الحديث المنفرد الداخلي الذي عقاده توليد الانسياب المطلق للفكرة الاعتباطية. الثاني: مسرحية الفكرة اللامعقولة الموجودة في فصل سرسي circe والثالث: المحاكاة التكميلية المتعددة التي تأتي بصورة رئيسية في فصل السايكلوب ونوزيكا وإيران الشمس".

" هذه المحاكاة التكميلية التي تستخدم في الأعمال الحديثة لإظهار واقع الأسلوب بحيث يحل محل المضمون كمرکز لانتباهه ويصبح وسيلة للأفكار. ويظهر لغة المحاكاة التكميلية الفكرة بدلاً من بنائها، وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجسيد للمعنى ذاته. وهي تتمثل ما سماه بيركسون: "الرسم البياني للقوة المحركة" - سمات النص التي تغير القارئ - الموقف الذي عليه أن يتبناه تجاهها". (١٣).

لا يمكن لأحد أن ينكر أن عمل جويس هو عمل تنمائي، أي قراءة جويس الخاصة للأوديسة

تقنيته هي تشكيل المقاطع والأصوات وتشكيل الحروف نفسها وإعادة بنائها في تأليف جديد ملول، وعمل جديد. "إن جويس يتدفق سريعاً هارياً كأنه الذي قال عنه هيرا قتلطس: إننا لا ننزله مرتين. بيد أن جويس واج جداً في تقنيته، مدرك لأساليبه وشعاعه" (٩).

وهذا ما ذهب إليه نورثروب هراي - وباعتبار (يوليسيس): (بحث في شكل معاصر للأسطورة) ممثلاً ذلك بالثقافة الواسعة لدى الكتاب. قال: "نلاحظ أن الكثير من الكتاب ذوي الثقافة الواسعة ممن تتطلب أعمالهم دراسة متأنية، يتجهون صراحة إلى خلق الأساطير. وتشمل الأمثلة لانتوني وسينسر. أما خلق الأسطورة القائم على الثقافة الواسعة كما نجده في المرحلة الأخيرة من مراحل هنري جيمس، وإلي كتابات جيمس جويس على سبيل المثال، فقد أصبح أمراً بالغ التعقيد. لكن التعقيدات تقصد منها الكشف عن الأسطورة لا حجبها" (١٠).

وباختصار لا يمكن لأحد أن ينكر أن عمل جويس هو عمل تقاسمي، أي قراءة جويس الخاصة للأوديسة. "لذا يمكن أن يقال في (يوليسيس) ما جويس، ما يقال في أي عمل من هذا القبيل، أي أن بيني الروائي أسس عمله من المادة الأولية للعمل الأول الأصلي، وفق رؤيته الخاصة بالواقع مع مطبوعات لا بد منها: استمارات، تضمينات، تلميحات، إشارات، مجازات، الخ. لكي يعطي العمل الجديد، البعد الكائني والزمني والذي يشكل (الفرش) الذي هدف إليه الروائي حسب (نظرية الأغراض) واختيار الفرش. (١١).

وهذا ذهب (ديف لودج) حين وصف بناء (يوليسيس) بأنه بناء استماري. قال: (إن بناء رواية يوليسيس) بناء استماري لأنه يقوم على التشابه والتعويض - وعلى سبيل المثال: بين مدينة دبلن والأوديسة، وكذلك التشابهات الأخرى - إلا أنه من الواضح أن هذا يتسجم والاستغلال المتعمد والكثير للمجاز. وخلاصة القول، إن هذه الرواية الحديثة تمتاز باتجاهها إلى استخدام المجاز اللغوي، وباتجاهها أيضاً إلى استخدام الاستعارات (١٢).

وتأهيداً لما قاله (هيكز) من أن بعض القموض يتوافق وطبيعة الشعر. ويشكل عنصر ضرورياً أحياناً لنصم الشكل، ذهب جاكوب كورك إلى أن



تقنيات تعبيرية متنوعة في مخطوطه، نابذاً حتى مصطلح (الرواية) وواصفاً عمله بأنه متحف لمختلف الأنواع الأدبية. قال: (يوليسيس: ملحمة لها جنسيتان: يهودية - إيرلندية وهي في الوقت ذاته دورة للجسم البشري وقصة صغيرة عن حياة يوم. وهي أيضاً نوع من أنواع الموسوعات (١٥).

ومن هنا اختلف النقاد في جنس (يوليسيس)، قال: ١. والتون لينس هي مقال: (نوع (يوليسيس):) ربما أن يوليسيس جويس تقف عند ملتقى العديد من التقاليد والأنواع الأدبية، فقد عدت أرفع تحد يواجه نقد الرواية النظري) وإلى هذا ذهب نورثروب فري (في تفسيره النقد) - ١٩٥٧ - قال: غدت يوليسيس أرضاً اختبارية حرجة لنظريات في التخييل ومناهج في النقد النوعي.

ونذهب آخرون إلى أن (يوليسيس)؛ (شكل مسرحي واقعي) و (قصيدة رمزية) مركبة لا تتطابق عليها تقنيات (الرواية) و (يوليسيس)؛ (رواية إنجليزية تقليدية) و (يوليسيس: ملحمة ثورية تامة استخدمت فيها أشكال الشعر الأرمية كلها: الرواية، الاعتراف، التشريح، الرومانسي) و (مهما يكن الجذع أو شجرة المائلة التي يضمها الجذع للسرد القصصي فإن (يوليسيس) يمكن النظر إليها على أنها تركيب من أشكال لا يحصى لها عدد ما تزال تعمل فعلاً في صنع التخييل الحديث " وهكذا فإن (يوليسيس) تأثير بأقصى صورة المشكلة المركزية في نقد الأنواع" وهذا يعني: " أن يوليسيس في أعماق امتداداتها، تتكرر صيغة الأنواع، وتسمى لأن تكون كلاً بذاتها" والطريف - أو الغريب في الموضوع - أن إحدى السمات الجوهرية في (يوليسيس) أنها تشابه العديد من الأعمال الأدبية الأخرى، لكن هذه الأعمال الأدبية الأخرى لا تشابه (يوليسيس). وبذلك تعيش (يوليسيس) في أذهاننا على أنها عملية ولتأخذ معنا. تتطور دائماً مع أنها تبقى ذاتها في الوقت نفسه (١٦).

وأخيراً مع إدوين ولسون في مقاله المأخوذ مع أبرز خصائص من الرواية في رواية (يوليسيس) (١٧) قال:

(١٧) نشر الكتاب في باريس عام ١٩٢٢ وكانت فكرته قد اخترعت في ذهن

لا يمكن استبعاد (يوليسيس) عن أسطورة العود الأليسي - حيث أن (بلوم) و (موللي) يحنان إلى الماضي الذي يعدلته فردوساً مفقوداً

المؤلف أول الأمر قصيدة قصيرة لمجموعة (ديلتون). لكن الرواية (يوليسيس) بشكلها النهائي (حوالي ٩٠٠ صفحة) تكاملت على نحو.. يختلف الاختلاف كله عن أي من كتب جويس السابقة. وهنا يبنى الانتباه إلى كيف يمكن أن تتحول القصة القصيرة إلى رواية كبيرة أو رواية صغيرة.

(٢٧) إن عنوان الرواية (يوليسيس) ذو أهمية كبيرة - إن لم نقل أنه المفتاح الذي لا غنى عنه للدخول إلى عمق ومجال الكتاب الحقيقي، فهو يحيل إلى أوديسة هوميروس، من جهة، ويساعد على كشف الاختلاف والاختلاف بين المعلن. ففي الأوديسة - مثلاً - لا وجود للمؤلف داخل الرواية. أما في (يوليسيس) جويس، فتستيقن ديراليس يراي جويس؛ (فقد كان جويس أبعد ما يكون عن أن يخفي نفسه وراء الكتاب، فهو يجعلها حضوراً مستمراً من خلال تدخلات هنية - كالقطع الأدبية وما شاكها..)

وهذا يأتي تأكيداً لما ذهب إليه ولسون في قوله: (المناصر الحقيقية في أي عمل روائي بالطبع عناصر شخصية المؤلف نفسه؛ فضياله يجسد صورة من الشخصيات والواقف والمُشاهد، المصراعات الأساسية الكامنة في طبيعته أو دورة المراحل التي تأت على المرور بها. أفرادها تشخيصات لتوازن المؤلف وعواطفه، الخ (ص١٤٢ من المصدر نفسه).

(٢٨) ويهدأ استبعاد جويس أن يقدم أوديسة حديثة، تتبع الملحمة القديمة

عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. لكنها ملحمة عصرية بطلها الإنسان العادي - لا الكائن الخارق.

(٢٩) ويخيل إلي - يقول ولسون: أن (يوليسيس) اكمل الروايات - كتابه. منذ فلوير - الذي كان له أثر عظيم في جويس: في موقفه من العالم الجورجوازي المعاصر وفي التقابل الذي يطوي عليه التوازي الهومييري في يوليسيس بين عالمنا والعالم القديم. وكذلك في استهدافه كناية مثلى للموضوعة الصارمة وتكييف الأسلوب للمحتوى.

ومن هنا لا يمكن استبعاد (يوليسيس) عن أسطورة العود الأليسي. حيث أن (بلوم) و (موللي) يحنان إلى الماضي الذي يعدلته فردوساً مفقوداً. أما الحاضر فساقط، وبإعلان في استعادة ذلك الفردوس - حسب مهربيا الهاد.

(٣٥) ونذهب ولسون أيضاً إلى أن جويس أخذ على عقله أن يجد الهبة الحقيقية التي تميز أفكار شخص (ديلتون) ممن عن أفكار الديلتون الآخرين. وهذا يرجع - حسب فرانك بودجين - سادج جويس - إلى الثقافة، ولا شيء سوى الثقافة الشعبية تبقى (بلوم) على صلة برؤاه.

(٦٧) وعن أشهر ابتكارات جويس في (يوليسيس) وأدعائها للدهشة - حسب جون جروس - هو استخدام على نحو منظم ومنهجي لأداة لم تكن لها سابقة إلا قليلاً، تلك هي المونولوج الداخلي وما يطوي عليه من ترويات (١٨).

وعن تكتيك تيار الوعي في كتابات جويس قال جورج لوكاش: إنه ليس مجرد ابتكار في الأسلوب. إنه في حد ذاته، المبدأ الذي يشكل التسلسل الذي تجري عليه الرواية ويتحكم في عرض الشخصيات. (١٩).

(٧٧) وفي طريقة (جويس) في معالجة ملقته الضمنية وإضفاء الشكل على كتابه، بما لا تشبه أي شيء آخر في الرواية الحديثة. قال ولسون: لقد ظن نقاد (يوليسيس) الأوائل أن هذه الرواية (شريحة حياة) واعتبروها



واضطرابه دون تدخل من رقابة أو تنظيم أو اختياره إن كل شيء يؤكد هذا حيث أن جويس لم يترك شيئاً وعنه الذاكرة، وحفظته الباصرة والبصيرة، لم يدخله: استعاره، أو تضميناً، أو إشارة، أو نصاً.. مواء كان شعراً، أو نصاً تاريخياً، أو حدثاً، أو هولكورا، أو لفظاً من لغات قديمة أو حديثة، أو أغنية، أو أسطورة، أو ليلة من ألف ليلة وليلة.. الخ. حيث يمكن أن نقول خلاصة الكلام: إن وراء كل عبارة أو تعبير، أو كلمة أو إشارة... مرجعاً: أغنية، أسطورة، قصيدة، حدثاً تاريخياً، مكاناً، نصاً لشاعر أو سارد، صولاً.. حتى أصبحت الرواية متحفاً لكل عجيب وغريب، وبنتاً - نحن القراء - بأمن الحاجة إلى شراح وأدلاء في كل قرابة لهذا الكتاب - . وكانت العرب تمتحن كل من يدعي علماً بالسؤال: هل ركب البحر؟

* كاتب عراقي

غرابية إذا قيل، أن جويس استغل في (يوليسيس) يتابع الرمزية والطبيعية معاً كما لم يفعل كاتب من قبل.

(يوليسيس) يتابع الرمزية والطبيعية معاً كما لم يفعل كاتب من قبل. يبقى أن نقول أخيراً: هل حقاً جماعة تبارك الوعي أو المونولوج الداخلي من الروائيين مثل بروست وجيمس جويس، يفلتون العنان لهذا التيار في فيضه

على أن فيها من السهولة والوضوح أكثر مما ينبغي.. لكن فيما بعد اتضح أن (يوليسيس) تعاني من الأغراق في التشكيل والتصميم، لا من العكس. وقد وضع جويس (خلاصة) لروايته تمهد فيها على نفسه بأن يقوم بمحتليات خطة عظيمة التقيد - خطة ما كان لنا أن نذري بها فيما عدا سماتها الظاهرة جداً. ثم تكتشف من (الخلاصة) بالإضافة إلى التوازي للمقد بين روايته وبين الأوديسة، أن ثمة أيضاً في كل قصة حادثة، عضواً من أعضاء الجسد الإنساني وعلماً أو هناء من العلوم والفنون الإنسانية... موجودة هناء. نظرية ومكتربة تحت السطح الواقعي، مزروعة بحيلة ودراسة. وهكذا في ضروب أخرى من الخرافات والرموز الخفية، فنلقى في فصل أكل اللوتس - مثلاً - إشارات إلى الزمور لا تحصى... وإذن، لا غرابية إذا قيل: أن جويس استغل في



- ١- يجر مفاد (الرواية الشعرية) لـ (مارك توري)، تد: حسان سمعون سلطان - مجلة (ثقافات البحر) - ١٢/١١ ع - ٢٠٠٤ م - ص ١٩٥
- ٢- ص ١٩٥
- ٣- في الرواية - كولين ولس - ت. محمد درويش - دار الفؤاد - بغداد ١٩٨٦ م - ص ١٤٧
- ٤- الرواية الشعرية - مصدر سبق - ص ١٩٩ - ١٩٨
- ٥- مقال (لخص وورد) في: جيمس جويس - ت. محمد درويش - مجلة (الأعلام) ٢٠١١/٤ م - ص ٨٦. ومن هذا لوحظ أن استخدام جويس لبيد الوعي (المنولوج الداخلي) - . عدم أن الحكيم شخص واحد تكلم لكن داخل هذا الصوت شارك شخص آخر يمس أن المؤلف لا يعبر عن ذاته حسب - بل ولدت الأخرى شخصيات عمله
- ٦- مصدر سبق - ص ٨٦ - ٨٧
- ٧- ملف (جيمس جويس ٢٠٠٠) ت. ر. ع. محمد درويش - مجلة (الأعلام) ع ٥ - ٢٠٠٠ م - ص ٨٤ - ٨٥ - ٨٦
- ٨- المصدر عنه - ص ٨٧ - ٨٨
- ٩- والآن دافني (عصر السريالية) ت. خالدة سعيد منشورات دار فاني - بيروت ١٩٦٧ م - ص ٢٦٦
- ١٠- تشرع النقد - بورنور فري ت. د. محمد عصفور - عمان - الأردن ١٩٩١ م - ص ١٤٨
- ١١- (نظرية الأعراس)، ت. توماسكي - صبي (نصوص الشكليات (الروس)) - ت. إبراهيم الخليل - بيروت ١٩٨٢ م - ص ١٧٥
- ١٢- عن كتاب (الحالات) - فري: ما تكم براديري وجيمس ماكفارلين - ت. مؤيد حس فوري - دار الفؤاد - بغداد ١٩٩٠ م - ج ٢/ ص ١٣٦
- ١٣- اللغة في الأدب الحديث: الخلق والتعبير - جاكوب كورك - ت. ليون يوسف وهزين عمليوت - دار الفؤاد - بغداد ١٩٨٩ م - ص ١٨٩ و ١٩٩ و ٢٤٨
- ١٤- ت. س. إيرت الشاعر الناقد: مائس - ت. د. إسماعيل عيسى - ص ٩٧ - ٩٨ و ١٠٥ و ١٠٦
- ١٥- عن كتاب: (نظرية الرواية) لـ (جون هالينز) - ت. محي الدين سبيحي - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ م - ص ١٦١ - وقد جاء هذا الوصف في رسالة بحث بها جويس إلى "كارولينا" بتاريخ ١٩٢٠ م
- ١٦- المصدر نفسه: ص ١٦٣ - ١٧٥
- ١٧- قلعة أكمل - إيموند ولسون - ت. جيمس إبراهيم جبرا - منشورات وزارة الأعلام - بغداد ١٩٧٦ م - ص ١٥٤ - ١٦٩
- ١٨- جون جويس (جيمس جويس) - ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد - المكتبة الحلبية - بغداد ١٩٨٥ م - ص ٧٧ - ٧٨
- ١٩- صبي فوقانية الفاصرة - جورج لوكاش - ت. فاني الفيوطي - دار المعارف بمصر - ١٩٧١ م - ص ١٦
- ٢٠- جويس أن يعرف للصيدق الشاعر المترجم (صلاح نازي) لرواية (يوليسيس) - دمشق ٢٠٠١ م - بكل الفصل مع مقال الشكر لترجمته لرواية أولاً ووضعه للبلد (الفرنسي) نقياً. إذ لواء لفضنا كما ضاع لوميسوس في البحار سنين عدداً.

أبو عادل هويو

د. محمد سيديرت *

يوسف الصليح وسأنتي عن سكران وطلب مني راقم المكنون عبد العزيز الدوري، وبارت بطفله له، وقدنا معا، واحد في دمشق بضحي منتقلا بين العواصم وآخر في عمان لقله التاريخ عبرات ومضات، منذ أن غادر بغداد أواخر الستينيات، وقول أسبوعين نعتت سلالا عنه قال النازل: "أبو عادل قليله جياته يمكن نعبان ما لأيام".

تلك لحظات صعبة في حياة المبعدين أن يتنادوا عليها وهم ذاكبون في سكر الوطن وشبهه العراقي الذي حضر الذواب على شبريه كما لو أنه في الكرخ حين كانت بغداد مدينة الطفولة والطيابة، وهو في دمشق مدينة تحفظ ما بقي له من حياة زائها شبيب السنين التي تكسرت أمام شاعرية الكلمات للطفرة.

مظفر طاشمر اخذت السياسية جمانية شعره ككوار، رغم انه في الغزل يبلغ مفاسد عذبة، وهو في السياسي كذلك، لكن السياسة سرادت صورة الشعر الجمول منه.

والناظر إلى جربة مظفر الذواب يجد أنه غول إلى ظاهرة في المواقف فهو ليس حد السلطات الحاكمة فقط، بل هو رافض لكل من يتعامل مع السلطة ومع أجهزةها ورجالها، لذا غدا لونهما محبدا لأهله الأبناء والمنازل والكتاب، أمولة لأب المقاومة والرفض، ما جعل شعره على لسان طلبة الجامعات من قوى اليسار والتقدم وظل الناس يتبارون بهم حفظه له الأجل من يولاه "حجام البريس" أو لؤلؤ جمد أو قصيدة الفصحى مثل "وثرات ليلى، وعروس السفائق و تل الزعتر أو قصيدة البراءة - بشهدا الأول: الأم ومشهدا الثاني: الأخت.

غزل الكثير من الشعراء العرب من راسلوا مظفر بيد أنه ظل وفيها للصورة التي تكونت في حمة الأناضول عند حلفه على محاسن جريته وعلى معاني كلماته من الانزلاق، وظل بعيد كل البعد عن الدعوات وعن عطايا السلطان، فهو اليوم لا يحتاج أن يعيد شعره مرثين ولا أن يرسم لتجنيته صورة جديدة بجوده في اختيار إطار يجعلها في عين الناس كما هو حال الشعراء الذين بدلوا وغيروا وتغيروا.

أعير ما عسى شاعر ينص ليصفي الفرات أن يقول في ظل ما آل اليه الواقع العربي سؤال سلفه الذواب حين قال:

هل حرب أتمم؟

فتلتنا البرة.

فتلتنا أن الواحد صا يحمل في الدخال حده.

مظفر شاعر عروب بالمرحة الأولى يفضي مشجعه مشهد السلب والاعتداء والافتصاب لأي جزء من الكيان العربي فهو يقول بحق اغتصاب

الأهواز:

من هرب هذي القرية من وطني؟

من ركب أفتقه لوجهه للناس؟

من هرب ذاك النهار المتجوسق بالنخل على الأهواز؟

أجيبوا..

مظفر عراقي محقق وأصيل، ظل منتقلا بشهد كل هزيمة وهزيمة، هو عاشق مظفر من الطراز الرابع، هو من يتمنى أن يكون وعاء يسقط فيه حليب اللوز من نهد بنية حائلة، وهو من أطلال النظر إلى المستنابات باحثاً عن عشقه الذي حمله معه ورافقه، دون أن يفصح عن كثير منه، لذا لو قال كل ناظمي للشعر أنه غير موجود وتعبان فابو هائل بن عشقه فوق كل رأس وهو موجود.

الحال الزمان من اغلاق ونز بعد السؤل التالي: ما كانت جموي الشعر المتهوب، غير أنه غيب شعر الغزل وأصكانية التلذذ بصورة العشققة، حدث ذلك مع صاحب "الربل وحمد" الذي هو ذاته صاحب يا بحر البحارين، وثرات ليله وعروس السفائق، هو من أهدى كل مقاومة لصيدة فجعل من شعره عنواناً دائماً للرفض والخنوع والذبول بالهزيمة.

اعتاد مظفر الذواب الذي منحته سوريا مؤخرًا جنسيتها، وهو اليوم في حال صعبة ليست جيفة أعماه للعتقة بالياسمين وراح يبحث عن عش صغير يلوي حروفه البعثة في غارطة الشاء العربية لكن أحدا لم يرد إليه صدى صوته، هكذا كان النداء في مرثيات سليمان خاطر الذي حوكمه وحكم عليه بالسجن مدى الحياة، ولكن عثر عليه مينا في زائنه بالسجن بعد إدارته، واتهم وقتها بالجبن وأنه التحن ورد وقتها أنه تعرض لعملية اختراق في مشفله ولذا رأى فيه مظفر خلفة اقتراب وصلة جعلته في مصاف الانبياء لأنه مالف عن دينه فقال به مظفر:

يا أعت هارون ولا أمك قد كانت بفيًا

زكيا

وسليمان بن خاطر كان صديقاً نبياً

وإماماً

يرى مظفر الغزل في التمازج المقاومة مهما كتبت أسهماتها، لكن وحده من يستطيع جعل الخصر الأنيق أشبه ببرعم ورد ويرى أن كمال الألوثة عند امرأة لا تمثل في جديتها كمنافته ليقول بحق سهى بشارة:

"توزر الشريط الخدوتي

قد زرت خصصها بسلا صفر، كبريم ورد..

جميع الحقول أنت خلفها، لتترح لاهة

في كمال الألوثة والعطر والوعي تدخل في جيش غو

ونترع كامل ورتها.

المدس ورده هذا الصباح الجنوبي"

تطول عملية رصد شاعرية للمظفر الكبير، ويغطي المشهد العاصر للعراق أمام عيني، فالعراق الذي ما عاد عراق مظفر الذي ولد فيه في بغداد في حي الكرخ التاريخي عام ١٩٢٦ عملاً اليوم الدم.

سيرة مظفر طويلة مع السياسة وكذلك مع الغزل والثرات فهو الساري الباحث عن بقايا راحة القهوة في قوله،

مرتنه بيكم حمد، وأحنه أبطار الليل

وأسمعهم، بك الكهول..

وشمرته رجة هويل

يا ريل صبح بقهر

صيحة عشق يا ليل

هور موام

ولك

حدر السنابل كطه..

معاش ختنه الذواب اليوم مثلما احتضنت البياتي والجواهري من قبل وفي دمشق إذا ما برت أن تراه ما عليك إلا أن تنتظر قليلا في مقهى الهاغانا، فهو عادة ما يأتي بهوده الكمال ويجلس معه جرائده وسجلاته وقليلا ما يرافقه أحد، وفي آخر مرة رأيته فيها كان مع لارحوم

في الحرية المطلقة الذي لا يتعد عن مشاعرها الذاتية ويشكل نسيجها اللغوي الخاص، التقيناها بهدوء وجاورناها وأجابت بصراحتها المعهودة عن الأفكار المطروحة في الإجابات التالية التي نخضع بها مجلتنا (عمان) المحبوبة.

• أنت من الكاتبات اللواتي تخصصن في موضوع الحب كإقليم ثابت يضاف إلى قيم الحق والخير والجمال، كيف تنظرون إلى كلمة حب المؤلف من حرفين، بعد المكابدة الطويلة معه؟

- الحب صلاة سرمدية للإنسان، وهو حضور لا نهائي في التضحية والعطاء، والبذل الذاتي والتسامح، لأنه يولد إشراقاً بأن الإنسان يحيا ويرتبط باله والخلود، وهو الخير المطلق؛ يتوهن كان أصم، وله حسين كان أصم، باستور كان مغلوجاً لكن محبتهم الإنسانية تلتفت على المحن بطاقة الإبداع والعطاء فلا القوة ولا المال يتصرمان إنما الحب لأنه يتغلب على العنف، والإرهاب، والتعصب والحد، ألم تكتب قصة الحب بأنفاس الحب؟

• تقول بعض النظريات الجمالية، يوجد في خلق الإنسان العظيم نقطة ضعف وفي سلوكه شيء ما خاطئ، مستقر في أعماقه، جعل منه ما كان، هل تؤمنين بذلك طرح، وما هو الباحث على رحلة الحرف لديك؟

- للنظريات الجمالية تفسير لدي من نوع آخر مفاده أن: في نفس الإنسان منطقة عذراء لم يتطرق إليها الفساد قد تكمن فيها الموهبة ربما هي نقطة ضعيفة لكنها تصبح مضيفة بقوة حين تضع في عالم الثقافة والمعرفة والخيال، حين فقدت النظر بعيني البشري كانت سدنة لي وأنا في ربيع العمر، وحذرتني الأطباء من المطالعة المستمرة، لكنني أشعلت النقطة التي بداخلي بقناديل الطالعة والكتابة، وكما يستخدم الإنسان المرأة ليرى وجهه، استخدمت الكتابة لأرى روحي بنور المعرفة والإبداع، أما من حيث السلوك فاعتقدت أن المبدع يشعر أنه منفى عن عصره وزمانه، فيعش بغيرة عن تقاليد وأفكار غيره، فالألم مع الموهبة مبعث رحلتي مع الحرف وهي قوتي، ومتعتي.

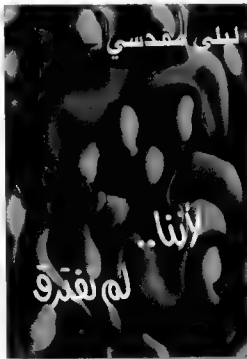
• متابع إبداعاتك المتواترة يلاحظ أن شكلها مختلف لكن مضمونها واحد، وجعلتها تكاد تكون واحدة في النشر والأدب ما السر في ذلك؟

- القيم الحضارية هي التي تقوم على التلوة إلى الله، والإنسان، والوجود.

مع الأدبية ليلع مقدسة الحب صلاة سرمدية للإنسان

الفتان يبدع في الزمن المطلق
الكلمة لا تعبر عن الشيء بل تصيح الشيء ذاته

زياد سفاين



ومنه ما يزال ينتظر دوره وفق ترتيب الظروف.

من جوها الأدبي الماثم في التكبر

في إبداعها، من هذه الفرجة وغيرها نطل على إبداعها ونقدمها كاتبة أصيلة حافظت إصداراتها العشرين، وما يزال لديها هيض من مخطوطات قيد النشر،

(خذي خذ يدي
المخسنة بسلال الوعد؛
خذي خذ غيظتي فؤاحاً
بمسلك الوجد، وأعطني
خصلة عقود سكري من
دالية عينك، فهل وجدت
إلا هيك)

بهذه الجمل المشرقة
نبدأ الحديث مع الأدبية
الرفيعة ليلي مقدسي،
والأديسة ليلي بسات
معاطرة الكتابة منذ
يقاعها، وما تزال تثرى
مسيرتها الإبداعية مع
الأيام، لكتابتها لون ناصع
شفاف، يتسرب ضمن
رقعة شمولية تطلق من
بهاء السروح ومفانئها،
إنها ترى المحبة عالمها
أزلية سرمدية تجسداً



- الفنان يبدع في الزمن المطلق، ويمتدّ إلى أبعد مما هو متحقق في الواقع لأن رؤيته تجاوز مستمر، وأفق لا متناهي. لخلق المادة المحسوسة أو المدركة من أجل غاية جمالية وإنسانية. فأنما يحاول تصوير قيم جوهرية ثابتة توهج الأسلوب فالتجربة لا تنفصل عن الأثر الأدبي لأنها توظف حياة المشاعر. أرى أن الفن يزدهر في ظل روح المشاركة الدائمة.

• يلاحظ فيما تقدمينه تغوّل الفكرة والصورة الفنية على الموصوف، كما يلاحظ التوهان الفني في شنايا النصوص، لم يوجد مثل هذا عند كاتبه محبة التجربة؟

- تتداخل الماني مع العالم الداخلي، وتفيض الشجنات من الذات، فالكلمة لا تميز عن الشيء ذاته، والخيال هو الذي يخلق الصور لأنه الرقعة الخفية في الشعور، والتعبير عمّا هو خفي ينبع من حالة النشوة والإلهام في انفعال الذات الصادقة ومن قاموس الطبيعة الواسعة. فالخيال الذي يصور الأفكار هو الابن للدلل لأنه الفن لأنه دائم الحركة والتجديد.

• في مقصودك لا تتشكل مقنة ولا

تتداخل الماني مع العالم الداخلي، وتفيض الشجنات من الذات، فالكلمة لا تميز عن الشيء ذاته، والخيال هو الذي يخلق الصور

والحبّ الإنساني هو التواصل بينهما، جهدت السريالية وهي تحاول الوصول إلى سحر العالم، وإلى تحريك القوى النفسية في الفرد وممارسة سحر اللغة، لذا اللغة لديها طاقة تنهض وتجيء، تضمد وتنهب لأنها لغة حب تتداخل مع الكلمات والجراح والتعزّقات، وتفتح لي أفاقاً مع تطابق نشوة التجربة، لأن الحب نقطة انطلاق وهو المحرر الأول الذي يوصلني إلى الجوهر الذي أحاوله، لذا كان المضمون واحداً، وإن كانت تلك تهمة فهي تهمة جميلة لي وقد لوّنت الحبّ بالإنساني والوجداني والصوفي، فالحب والزهر، والحب والشجر لحب والفن، والزمن، والأسماء، والطفولة والوطن هذا المضمون الواحد هو رغبة وشوق نحو الحنين المطلق...

• هل تفكرين في شكل المبدع (يفتح الغال) أم أنّ الموضوع يفرض شكله الفني مثملاً يفرض جملة اللقطة؟

- في القرن السادس عشر اخترع (مرنتيف) قارئاً وهمياً وكانت كتابته حرة وخاطره حالة معرفية تتوصلل أفكار، ولأنني ضدّ التيارات المنهجية والأكاديمية في الكتابة كتبت أكتب مثله وكنت في نزعة فكرية لأن الأصالة ليست بتقليد ما نعرفه بل هي عملية خلق وتجديد، ويقدر ما ينطلق المبدع في حياة الإنسان تكون فيه قوى ظاهرة وباطنة أو إنسانية تدفعه إلى التجاوز والطاء المستزمين.

• جملكك الشهر لشرية تحاول استنباط الذات والوصول إلى دافئها العميقة، هل هي ناتجة من إحساس سيئري لأهسية تحاول بناء العالم بالكلمات، أم هي مياضة وتفاعل لا قرار له؟

- الكتابة ينبوع يتدفّق من الذات، وهي حركة الكيان الإنساني شعوراً وفكراً لأن العمل الإبداعي يحاول تعبير العالم لأنه نور ومعرفة فأنما أعيش لحظات سكنوية معينة كالحالة الروحية، أو كالحالة العاطفية، فداخل منطقة السكر الروحي التي توفيق الموضوع وتفيض الكتابة وتكون اللغة طاقة أنهار في سحرها، فتخلق نشوة الأحاسيس لأن الذي يكتب وهو يتأمل، يكتب بدمه لا بقلمه.

• يرى أنّ مجمل إبداعك يحاول محاصرة المطلق واللامتناهي، وفي فكرة يقوم بها أحد الشين، العالم أو الفيلسوف، وهما من يحاولان تجميع الفكرة على الصورة، هل تجددين في ذلك شيئاً من أحدهما؟ وكيف يفرض ذاته عليك؟

تتشابهك هواله، إنمّا تسرد وقائع كأنها يوميات مسومة على غير هدى، هل من توضيح لمثل هكذا حالة إبداعية؟

- بما أنني راقت مع جبران، وأحببت الإنسانية مع طافور، وحملت بالمدنية الفاضلة مع أفلاطون، واستوقفتني برنارد شو بقوله: ((الاقاعدة هي القاعدة الذهبية)).

أصبحت الكتابة وليدة أحداث في الحياة، وليس للعبة قاعدة معينة في الترتيب، ولا نماذج معينة في الألوان، لأن أصالة المبدع ليس فيها عرفة بالتقليد والتكرار، لأنه لا يوجد شكل ثابت ومقدس في الفن، وكل كتابة صادقة تمثل جدلها الخاص وكل كاتب فريدة في الإبداع، والإنسان الملق والخائف من الجديد المتطور، يحاول خنق الروح والمقل فلا بد أن أحلق في جزر الحرية مع مساحة الورق لأرسم على موانئ الحرف وشواطئ الكلمة.

• يشكل حبك إبداعية الحياة المتأخية مع الفن الإنساني، هل وجدت مشكلة الحبّ حلاً، قلته بين شنايا إبداعك، أم ماثلت ترويته ذلك الشعر العصي وما هو ترويته هي منظومة القيم لديك؟

- حاولت إعادة الحبّ إلى نشأته الأولى، لأنه وسيلتي للمعرفة، وحاولت

ليلى مقدسي

الواقع الغياب



شعر

- تجرّيتي مع الشاعر طلعت سقريق
تجربة فريدة وجميلة، ترسلنا دون أن
نتلقى وأردت أن أحيي بها /ذكرى
مي وجبران/ وكان كفتها /زمن البوح
الجميل/ أما عادة وغشيان فالمنوع
مختلف لأنه ناتج عن تجربة معيشة
وجاهية زمن البوح الجميل ليس
محاولة يتيمّة وكَم تمنيت ألا يتوقّف
الشاعر... ظلمت... لكن... كان لدي
بعض الرسائل الجميلة منه، فأبدعت
منها عملاً أدبيّاً... لم يطبع بعد
عنوانه... (زمام ورسائل حب)

• للوطن نصيب من إبداعك ظهر
في كتابك (عرس قانا) الأول... إذا
جاءت التسمية... كانت الجملة فيه
مغمضة باليد، ربّما لأنّه ظهر والجرح
لدي، هل (قانا) الجديدة وأطفالها
نصيب في الذاكرة المتجددة؟

- الوطن ذاكرة البقاء..... وبعد
كتابي عرس قانا..... كان مخطوطي
قرنل فلسطين ثمّ مخطوطي الثالث:
ورودت من شهيد إلى أمّه.

* كاتب من سوريا

• دخل التعبير

النسوي منتزعاً
حقه في الحياة،
وينات الكتابات
يشغلن مسلحة
فكرية لا بأس
بها في أدبنا، ابن
تضعين نفسك
بينهن، ومن في
الكتابة التي
يحبك إبداعها
ههنا؟

- أنا لا أحب
الانقلاب والتقييم
والمحسبات... لأنّ
رحلتي طويلة الأمد
مع الكتابة وأشعر
بمتعة ونشوة حين
انفصل عن العالم
الخارجي وأعيش
في دائرة الكتابة

المسحّرة، وكأني
في صومعة شمعها
نور الحرف، ولا
أريد أن أخرج
منها أبداً وأتمنّى
أن يتشعّ كل إنسان

بمالم الثقافة والمعرفة، لذا أهدى أكثر
كتبي، ليس لأنّي ثرية. إنّما لأنّي أحزن
أن يبقى الكتاب مقهوراً في رفوف
المكتبات، ولكل كاتبة إبداعها وتجربتها،
لذا أبتعد عن التسميات وأهزني عن
متابعة الإجابة على بقية السؤال.

• رسالتك والشاعر طلعت سقريق،
فيها أصالة وإبداع يذكر برسائل شمس
وغادة، وسي وجبران، هل ترتبطين مع
من ذكر بهذا الجنس النادر في أدبنا، أم
إنها محاولة ظلت يتيمّة رغم جماليتها
الأسرة؟

أرى أنّه لا حياة
لجميع إذا لم يكن
فيه نساء، لأنّ المرأة
روح المجتمع، أمّا
في الأدب، هناك
أهجنية واحدة
ليست مؤنثة

ارتياح الأبعاد اللامرئية بجمال إلهافية،
هل تشارك بالصوفية كان عن إيمان
بمطلقها، أم كان عن رغبة في الخروج
من أسر الزمان والمكان؟

- التصوف فلسفة إنسانية مصدرها
الحب وبهذا يحلّون مشكلة الفلسفة التي
تتسائل عن معنى الحياة، والتصوف
يمثلون غصناً من أغصان الخلا الروحي
فالتجربة الصوفية حيّة تتنقل في القلب
ليصبح عرشاً للرحمة والتقاء والمحبة.
وهي مذهب عالمي يتألّف بلون كل أمة
وعقائدها، فكانت هائلة في فيوضات
إشراقية، والهوامت قدسية، فالله محبة،
والدين محبة، والحياة محبة، وكأني أحيي
في وجود آخر مع ابن عربي الذي قال:
أدين بدين الحب أتى لتوجّهت
ركائبه فالحب ديني وإيماني

• يقال إنّ الجميل الذي ينشله
الإبداع اسمي من الجميل الموجود في
عالم الواقع، ما رأيك في ذلك؟ وكيف
تجسّدونه فعلياً؟

- أجمل شيء أن يعرف المبدع ما يكتب،
لأنّنا بالكتابة نستطيع في هذا العصر
المتمم بالعلم والفضى والميت والمادة
أن نرتقي بالإنسان، ومخزون التجارب
هو الذي يسمو بالمعنى والخيال والعلم،
وهو ما يسمّى الخلق الذاتي... لأنّني
لا أستطيع الفصل بين الفكر والحياة،
ومهمة المبدع أن يخلق الجمال حتّى
ولو لم يكن موجوداً من تأثير مشاعره،
فتحتت نواهد روحه لتعطي صورة
الجمال، وأظن أنّ المتألمين يلجؤون إلى
الكتابة حين يمتصّهم الألم.

• أنت من المبدعات المبدعات في
جغرافيا وطننا، هل تجدنين من فرق
بين إبداع الأثني وإبداع الرجل؟ وفي أية
زاوية يكمن تفوقها؟

- أرى أنّه لا حياة لاجتماع إذا لم يكن
فيه نساء، لأنّ المرأة روح المجتمع، أمّا
في الأدب، هناك أجنّة واحدة ليست
مؤنثة لأنّها إنشغلت عن حصاد العلم،
وحرقت زمناً طويلاً من الثقافة والعلم،
وحين انطلقت كان سلاحها العلم وليس
الإبداع، وحين بدأت تكتب كانت تبحث
عن خلاصها الفردي، وحماهاها كان
ضد إنسانية الإنسان أمّا الرجل فكانت
انطلاقته وحيثه أكبر، فالمرأة تكتب
بإحساسها عن واقفها والرجل يكتب
بفكره وجرحها واحد، ويجهلها
الإبداع فالقرآن الكريم خاطب الجميع
بلغة واحدة، وهناك مبدع أو غير مبدع،
شعر أو لا شعر، وكلّما تدرّجت المرأة في
دروب الوعي والثقافة، كان إبداعها عمّا
تعالينه أوسع وأشمل وأجمل.

متعددة تمسك الدقيق والمصمك أيضاً. وإذا نفي أحد نقادنا الممارسين لقن القصة - ممارسة مجرب ومجعد - أن يكون القاسمي مثلاً صورة لقصاص من القصاصين الكبار بمصر وسورية والعراق والمغرب، وله تبريراته الصائبة في ذلك، وقد بدأ باستعانة شبهه ببعض حقي، وهي الإشارة التي استوفقتني أكثر وأنا أحاول كتابة هذا المقال الذي عتبر العزم على إجراء مقارنة بينها، مركزاً على رأي ناقد مغربي كبير هو عبد الفتاح كيليطو صاحب كتاب الكاتب وصنوه - حسب التازي - أو الكاتب ويدالله أو نسبه Lauteur et ses doubles ولما التهمت عناني مبررات التازي خفف ذلك من غلواء انتقاصي هذا الموضوع ببساطة لأن هؤلاء (يقصد حقي والخراط وحيدر حيدر والريفي ويوسف الدريس وأسيني الأصغر وغلاد وبرادة من المغرب) لهم مواقعهم في خريطة القصة العربي المعاصر كما أن علي القاسمي له موقعه في هذه الخريطة التي تتحول معالمها ببطء شديد (١).

فإنه - مع ذلك - لا يمكن إنكار التشابه بين القاسمي وبعض حقي في زاوية - بل في زوايا عدة - من روايا الإبداع القصصي، ومنها:

١- تركيزهما - معاً وبشكل فيه بعض التشاؤم الشكلي والغمي - على التراث والملافة بين العلم والشعوذة والثائنية؛ شرق غريب، مضارة بدواة، تقدم تغلف.

٢- مباشرة الموضوع من أول سطر أو من أول كلمة أحياناً متأثرين بالمدراس الغربية خاصة عن سورمست موم، الذي أثر في حقي واقر ادبنا بذلك «أنا أعلق أهمية كبيرة جداً على أول كلمة في القصة، لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة.. وقد تعلمت لا من نقاد بل من الكاتب سورمست موم» (٢).

٣- تصويرهما - معاً - الحيوان تصويراً يستقل عليه طبيعة إنسانية ويخرجه من عالمه الحيواني إلى عوالم أرحب.. وهذا يحتاج إلى دراسة مستقلة.

٤- تصويرهما - معاً - الأشخاص تصويراً حسيًا يعتمد على الحواس أكثر، وهذا مجال بحثنا، لأن الحواس مصدر الجمالية سواء استقلت الحاسة بعملها المقرر بها أو اشتركت حاستان فأكثر في التصوير واضفاء الجمالية على الوصف، أو عندما تدوب حاسة عن أخرى في الوصف وهي جمالية رصدها حقي والقاسمي معاً في التيار التصوفي، وبرزت في قصص القاسمي التي تصور الحب الشفاف الذي ساهمت في «هلهله»

اشتغال الدواس في قصص يبيع حقي وعلج القاسمي

أدريس الكسوي *

إن المصادر والثقافات التي يستقي منها القاص علي القاسمي إبداعه القصصي - فيشكله نمطاً خاصاً به لا يقاسمه فيه أحد - عديدة ومتنوعة ومتنوعة بعناية فائقة، وهي أحياناً بادية للعيان يستطيع المتلقي أن يضع أصبعه على مصدرها وأصلها إذا أوتي ثقافة عامة، أو قد يرشده الكاتب نفسه إليها بأن يذكر صاحبها في ثنايا القصة أو مطلعها أو يوري بخصوصيات أسلوب صاحبها.. وهي جامعة بين الفلسفة والتأمل والتصوف والأدب ومدارسه النقدية والتاريخ والفكر والشعر والقصة والموضة والمسرح والسينما والمعلومات والحضارة والهولة.



حقي

وهذا الكم الهائل من المرجعيات التي تؤثت فضاء القصة مفردة أو في إطار مجموعة عند القاسمي قد يتصلب إلى منهج ونقاعة واتجاه وأسلوب في الكتابة فينبغي لك أحياناً (مومسانيا) (محفوظيا) وقد تختلط في قصصه أمشاج متباينة من هنا وهناك شرقاً وغرباً في الآن ذاته، فينشعب بمطالع سورمست موم وفجائية علمية هاغندر وعلمية زولا وعبثية كامي، وبساطلة وتوثيقية الكتاب ذوي الحساسيات الجديدة الذين يلتقطون الذهب والفضضة والنفاضة من سلة واحدة ولكن بملاقط.

التعوت التصوفية.

وقد قدم لنا المرحوم الدكتور عبد الله الطيب أرضية صلبة لتبني عليها جمالية الحواس مستمدا بعضاً من أسسها من علماء الجمال كهيكل، وزاد إليها التأمل البسيط والاعساس الصادر من الإنسان، أي إنسان دون شروط مسبقة، ودون حاجة إلى الإغراق الفلسفي لفهم الظاهرة..، وعندني أنها حقيقة حسية تتركها أنت بالحواس، وبخاصة السمع والبصر، وحدها أن كل ما سر النفس من طريق الحواس الخمس (أو هي ست أم سبع) لا سيما العين والأذن، هو جمل، والجمال خصص بالمدركة بالحواس، وبخاصة هاتين الحاستين معاً، أو منفردتين، من شأنها أن تسر النفس، فمثال السمع: الصوت الحسن، ومثال المظهر الحسن، ومثال السمع المرئي، المظهر الحسن، ومثال السمع المرئي، الشلال مثلاً، فإن له مظهر حسناً، وخبراً حسناً..، وللك قول لماذا خصصت السمع والبصر دون سائر الحواس؟ والجواب عن ذلك أنني وجدت أن الميوقات والمشغولات والملبوسات جميعاً ادخل في حاق الاندثار الجسدي، من الميوقات والمشغولات، وكان ما يلزم شمه أو ضمه أو ذوقه، يعطيك شعوراً جسدياً محضاً، خالياً من الأبعاد الزمانية والكانية بخلاف السمع والمرئي، فإنهما لا يطلون من بعدي الزمان والمكان..، لذلك كان استعمال المرئيات في معرض التوضيح والتبيين شائناً عند العلماء والنقاد الوصافين وبذلك أيضاً كثر تشبيه كثير من المدركات المسموعة بالمدركات المرئية بغرض التوضيح والأظهار (٢) . وفجئني هذا الرأي نجد له حضوراً اجرائياً في مجموعة يحيى حتى (قتيل أم هاشم) والقصص الملحة بها، وكذا في مجموعتي علي القاسمي (رسالة) حبيبي (وسمت البحر) وبعض قصصه التي لم تتضمن بعد في مجموعة، كالكوكة - القارب - في الهواء المطلق . وقبل عقد المحاضرة وبعد محاضرات الوصف الحسي عند الكاتبين، تجب الإشارة إلى رأي يحيى حتى وهو يبرر شاعته بتزليف الحواس في تصوير الشخصيات، وهو رأي أو فلسفة لها قوتها في تزييم القصص عند حتى يقول: «أدلت التزم ما قدرني الله وهو التأمل والوصف، وأكبر همي هو وصف الأشخاص والأشياء، وأسعين في هذا الوصف بحواس الخمس جميعها لأكمل الصورة، وقراءة قصص تتضح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة وهذا غير مقصود، وأنا عند الكناية لا أريد أني اتخذ من ذلك وسيلة، ولكن لمجرد المسك، فندمت أتجول مثلاً في الغورية، هل يمكن أن أصف نفسي وأنا أسير في

وإذا كان يحيى حقي قد رسم خطأ لتصوير شخصياته اعتماداً على الحواس وأقرب ذلك، فإن علي القاسمي عبر عنه من خلال تداخل الشخصيات وتقاطع الأحداث

الغورية دون أن اتناول رائحة الحي؟ وهذا يحدث بالتسليم للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها (١).

وهذا لا يعني أن يحيى حقي لم يوظف من الحواس إلا الشم، لأننا سنرى فيما بعد - تسميخه كل الحواس حسب المواقف أن على الانفراد أو في إطار جمعي تشكيلي يعطي الصورة الأبعاد والزوايا المكتملة، وسنرى في قتيل أم هاشم ما يركي هذا الرأي الشمولي، وقد ظهر في قصص أخرى غير القتل وملحقاتها عندما ركز حتى على شبيبة «جاسر» بطل قصة (أبو خوزة) من مجموعته (دماء وطن) اعتماداً على الحركة وعلى عنصر الزمان والمكان كما ذكر ميده الله الطيب ذلك سابقاً، وقد طعن النقاد أحمد الهواري إلى الفكرة ذاتها: «أن يحيى حقي لا يكاد يترك حاسة من الحواس الخمس إلا سخرها لمنه وطوعها في صياغة فنية، فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدتها القارئ من رسم يحيى حقي لحواسه، وفي صور ملموسة تعتمد الحركة، اللون، الضوء، الرؤية، الشم، وليس أدل على ذروة الشيق الذي سيظهر على كبر جاسر وغيته في إطفاء شوهته من خاتمة المشهد السابق، فوصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الحواس وعنصر الحركة كلها تازرت في الكشف عن الشخصية القصصية وما يمر في أعماقها.

وإذا كان يحيى حقي قد رسم خطأ لتصوير شخصياته اعتماداً على الحواس وأقرب بذلك، فإن علي القاسمي عبر عنه من خلال تداخل الشخصيات وتقاطع الأحداث واسترجاع الذكريات والأفصاح عن الحب، ووصف الحالات والأمكنة.. كما عبر عن إعياه بهذه الآلية من خلال انتقائه آراء النقاد والقصاصين والشعراء، ومن متاطفه مع كل ما هو حسي ورد في أوصافهم ومصورهم بصرياً كان أم سمياً..

فقد مهد نقاله عن النبطاني بمقتطف من الرواية المدروسة (نوافذ النواظ) يجمع من مختلف الحواس ما يعبر عن المبتنى في هذا المقال: «لا التفتني، ولا الماينة عند العليطلات الفارقة المصاحبة للانتقال من حال إلى حال، ولا المسارات التي حدثت لي مجال الرؤية واتجاه المداولة، إنما أنا ذا وميك على التوصل بقبس من الفتى، ولمس الحافة بعد طول تتلع وتساؤل مصحوب بحيرة تلي الأخرى، مقضي بكلي إلى كافة ما لا يتوقف أمامه الآخرون بالفحص والبعث» (٥).

وفي سيره أوصار التجريب عند النبطاني يرصد توظيفاته اللغوية الشعرية ولخصها في خاصتين: الأولى اتساع التأويل.. فقد استمر تجربته الصوفية في تنمية لغة سرية تستمد الترميز والتخييل فتنتقل الكلمات الحسية إلى رموز مجردة لحالات من وجد الروح.

وتبحث من اشراك النبطاني القارئ في البحث انطلاقاً من (تقنية النافذة) حتى يسمح للناظر (وهو القارئ) بالمشاركة في الأبعاد، فإنه يرد تصور النبطاني إلى مدرسة (البحسطلات) الألمانية التي تعمل في تصويرها إلى استكمال الإنسان الأشكال الناقصة التي يراها - وهو في إسهامه ذلك على النبطاني يؤمن به أيضاً ويستنبطه، والمؤيد من قسمة أي بكمل فيها صورة المرأة في الحسب، إلا يمكن أن يكون القاسمي قد تأسى بالنبطاني عنكب كتب قصته (القارب) فكان خالد كثيراً ما يجلس في الشرفة، ويطل التامل أكثر مما يرسم أو يقرأ، فلننته أول الأمل يتأمل البحر أو يسرح نظره أو أمواجه أو يتطلع إلى غروب الشمس..، ولكن بدا لي فيما بعد كما لو كان يحقق في القارب أي عينيه شدتاً إليه بأسلاك غير مرئية (٦).

ومن الصدف الغربية والعمقة في آن، أن التقى نقادان - عن حديثهما عن الخصائص الأسلوبية للقاسمي - من خلال مجموعته القصصية الثانية (صمت البحر) فيجدها ذات طابع حبيبي، ولكن لا يذكر أولحيان من ضمن هذه الخصائص التصوير الحسي حيث من توظيف الحواس، في حين تطرق عن الدين التاري في «ملاحظته» الخامة إلى لغة الوصف عند القاسمي الملتصقة بالشفافية والمتروحة بين لغة القراءة وعالم النص، تسم صاحبها بالشاعرية (من الشعور والإحساس لا من القرصن) الممتدة إلى الحس البصري بالخصوص، وقد عبر النقاد والبدع التاري عن ذلك بجملة رائدة ومعبرة عن الفرض وكان طاقعة الوصف في المجموعة

١- «إن الله قد اغتبق نعمائه على الكون ولم يحرم منها إنساناً له قلب ويصبره القديس لا يحد من ١٧٧».

٢- «ورأي - أو خيل إليه انه رأي - وجهاً انسانيًا ذا عينين وأنف وأذنين، ولكن عجباً لماذا لا تستقر نظرتي على هذا الوجه؟ لم تتطبع له صورة في ذهني، كأنما وجهه هوة لولبية، أو سراديب ملتوية أو صورة فوتوغرافية موزونة» (كن كان ص ٦٠).

وقد تحمل الظاهرة (ظاهرة توظيف الحواس) بعداً فلسفياً، فتتساوى الرؤية مع الحياة ومع العنقوان والفتوة والقوة... «خاللتك عاماً وبعض عام، فيما سمعتك تطيقين بفكرة أو تبدين رأياً... ما تولدت شفتاك بالحكمة، ولا نضج لسانك بالفلسفة... ما سمعتك تذكرين ولا تأملين... تثب الحياة الغضة من عينيك... بيني وبينك ص ١٩».

وتصبح النظرة (الرؤية الخاطئة) سبباً رئيسياً لأجل المتلقي - كالكتاب والسادس - بؤيين بالخير والقضاء والقدر، وتصبح عنواناً للإيمان وأفضله إليه: «وتجيبين أنت ابنتي الفتاة الغريزة»، فتكتفي نظرة واحدة من عينيك لأؤمن بالخير والخبير... لأنني التفت ملك ملتقى وعقلي، وقلت بالروح فأمنت بيني وبينك ص ١٩».

وحين عند تصويره المجردات يعمق في اسقاط حاسة من الحواس على الشكرة أو الخاطرة أو الهاجس فيضف بالأعمى فقد وصف الفريزة والحظ مما بالعمى وشبههما بالاعمى، كما شخص المرأة / الفكرة أو اللحظة التجريدية ومنحها النظر ومنحها بالبرص، وجعلها وريثة العمى كذلك لأنها سلبية الفريزة والحظ... «وأتت لا تستقر نظرتك على وجه واحد ولا تتردد... تهين، وما تقدرين أي مال تنشرين؟ أفتأنت عينيك كأم الفريزة وأبوك الحظ؟ بيني وبينك ص ٤٨».

وإذا حاولنا جرد عدد الارصاف والصور التي وظف فيها البصر كمحاسة لاضافة في كل قصه من قصص المتكلمة في القصص الملحق بها فسندرجها تحتشت على الشكل التالي:

- قنديل أم هاشم: ٥ مرات يستقل فيها البصر ويهيم على بقية الحواس في الصفحات: ٦١، ٦٢، ٦٩، ١٠٤ (٢١).

١١٨، ١١٧.

٥ مرات اجتمع فيها البصر مع حاسة اخرى: مع اللمس مرة واحدة، ومع السمع مرتين، ومع القلب (البصيرة) ثلاث مرات، وفي الصفحات التالية: ٦٢، ٦٩، ١١٧، ١١٨.

وهذه نماذج ممثلة فقط: وتسلالات على سيميائية نجابية لا نضللها العين

لقد وظف يحيى حقي الحواس جميعها في مجموعته قنديل أم هاشم بتفاوت ملحوظ بينتها ويتناوب في الاستعمال والهيمنة

ان يعلن عنها - على الشخصية أو المكان أو الزمان أو الحيوان أو الجماد انشأ. ومن هذه المبادئ التي سنجدها لها فيما بعد تقاطعا مع علي القاسمي قوله على لسان ابطال ويطالت المجموعة:

«لا تقم الا تقطن الى ان دليل اقتراب عاهة الممى في السليم هو ان تبدأ يده في الايماء» ص ٦٢.

هذه فلسفة وقاعة لا يمكن ان يصل اليها الا مجرب (مكتوف مثلاً) او من عايشه، او من دأب على تصوير وتبني سلوك المكتوفين.

وقوله هنا وهو يضع دستوراً يحدد مهمة الحاسة ودورها، وعدم الاستغناء عنها في الحياة في دعاء بالعمى على من لا يرى ويقتدر الجمال ببصره، ويعدم الشم اطلاقاً من لا يستطيع شم مطر (نبوة) محبوبة اسماعيل: «رعى الله عيناً لم تر جمالها ولا انفاً لا يشم عطرها» ص ٩٧.

وفي نوع من الحس المنبني على الحكمة والتجربة والمعايشة (السادس العالم) يلقي المتلقي - ليشده إليه - ان عيوب المرضى بالمثل تشي بالماله ونوع المرضى اكثر من أية عيوب أخرى، وهو صائب الى حد ان يمرض السكري مثلاً او المدة...

لا تصعب عيناه عن طيبة المرض على خلاف (المصور)، يقول: «اجتمعت في طيس هناك عين اخرى على التعبير من عيون المصورين» ص ١٢٢.

وهذه المبادئ والشعارات التي رفعها يحيى حقي - وان عبرت عن حاسة البصر فقط - سنجدها أيضاً مثلاً عند القاسمي كذلك، وكان - مما - يهدفان من خلالها الى وضع القارئ في اطار استخدام حاسته كذلك ومشاركة الكاتب في اعلاها.

وقد تصبح هذه الشعارات فلسفة واقترافاً لا محيد عنه، بحيث تتشكل صورة الانسان بالحواس - حقي - كما عند القاسمي كما سنرى - مؤسسية على البصر (العين) اساساً مضافاً اليها حاسة او حاستان اخريان: السمع او الشم او اللمس او البصيرة (القلب).

هي عين راصدة ترصد العالم لعين اخرى رائية (٧) وقد جاء عند اولحيان - عرضاً لا ضمن التصنيف المشرقي - رأي مماثل يقر فيه بإدخال القاسمي الاحساس في تصويره، وإيضاف الحسية على تصويره وتصوير المشاعر والمواقف، وذكر ذلك ليعبر عن انشراح نصوصه القصصية لأنها تستخر آلية واحدة موحدة في التشخيص والحسية، ورأيه هذا قريب الى حد بعيد من اعتراف القبطاني بسلوكه في القصة وباستعداد القاسمي له من خلال (الخواص) يقول ابراهيم اولحيان: «ومن النادر ان نجد عند مبدع ما هذا الانسجام في نصوصه القصصية بحيث تكون بؤرة الاشتغال واحدة بمعنى ان الاحساس الذي يقود الكتابة عند المبدع هو نفسه، فليدع الحقيقي هو الذي يكتب عن الاشياء والاحاسيس بنفس الصور والرؤية، لأن رؤيته للعالم هي التي تقود كتابته وتضفي مسارها» (٨).

توظيفه الخواص عند يحيى حقي في قنديل أم هاشم

لقد وظف يحيى حقي الحواس جميعها في مجموعته قنديل أم هاشم بتفاوت ملحوظ بينها ويتناوب في الاستعمال والهيمنة، فأحياناً يلبق الشم كما سبق ان عرضنا من خلال نصريحه، ومن خلال مبررات مقبولة، وفيها يتقاطع تصويره ووصفه الاشياء بأعمال وأوصاف نجيب محفوظ عند تصويره الاشياء (الجماليات - خان الخليلى...) واحياناً تأتي الاوصاف والنموت المستندة على حاسة البصر متتالية ومهممة هي القصة برمتها، وتكاد تهزك فقرة كاملة تتابع فيها الفقرات المتعدي على حاسة البصر تتابعاً فوتوغرافياً فيرسم لك لقطة كاملة لا يترك فيها على مستوى الارض حقلاً ولا ساقية ولا دواب ولا اشخاصاً يسمون لزيهم وعلى مستوى السماء لا يترك طيراً ولا غيمة ولا شجاراً... وقد يلبق السمع - تبعاً للحالة التي يصورها - فيشدك الى نغم الموسيقى وزقزقات الطيور او نداء المرأة والياعة واصوات السيارتين... وقد يجمع حاسة الى اخرى لأن الخلف أو الشخصية تحتاج الى مزيد من الوضوح والتعريف وهذا حاضر بحدته ايضاً في المجموعة، وقد يلجأ الى الثانية حاسة عن اخرى بطريقة عجيبة تشمرن بتحمل الحاسة المعنية اولاً بذلك الوظيفية وقيام الحاسة الاخرى بالوظيفية ذاتها بدلا عنها.

ولبداً في رصد توظيفه الحواس من مبادئ وشعارات مفتحة استطاعت ان تملأ على الكاتب عقله فيسقطها - بعد

«من يقول له أن كل ما يسمعه ولا يفتن له من الأصوات، وكل ما تقع عليه عينه، ولا يراه من الأشياء، لها كلها مقدرة عجيبة على التمثل إلى القلب» أما إذا فلا تمتاز نظرته بأية حياة.. نظرة سليمة، كل عملها أن تبصر... «فلا تبصر مع فقد البصيرة».

وله إذن هازرة وأعية، ونظرة حية يقظة تريد أن ترى كل شيء وتفهم كل شيء.. «ورفع إسماعيل بصره فإذا القنديل في مكانه يضئ، واستقرت فإذا القنديل رأت وأدركت واستقرت خيل إليه أن القنديل وهو يضئ يومئ إليه ويتنسم..

أما أن توظيفه للشم فقد جاء في حالة واحدة مشتركة مع حاسة البصر كما مر بنا، وكذلك السمع، واستغل الشم في حالة واحدة.. وفي وسط هذه الأجسام كان يشعر بلذة المستحم في تيار جار لا يبالى بنقاء الماء.. «والج العرق والعطر لا يكره بل يتشمم به فيوشم الكلاب».. ص ٧٢.

وفي حالة اشتركت فيها الشم مع الرؤية، وهي حالة واحدة فقط: «لا يرى شيئاً على الأفق ولكن خياشيمه تشتم في النسيم رائحة لم يالها من قبل».. ص ٨٤.

ويتضح من إحصاء الحالات أن الهمينة تجلت في حاسة البصر على خلاف ادعاءاته هو وادعاء الناقد الهواري، وإن كان ادعاء يحيى حتى يمكن تعميمه على قصصه كلها لا علي قنديل أم هاشم أما ادعاء الهواري فقد جاء مشفوعاً بارتداده إلى إقصاء البصر بجانب الشم.

٢- في السلخانة تطير

ونكاد نلخص هيمنة حاسة البصر في قصته السلخانة تطير أكثر قياساً مع قنديل أم هاشم لأن حجم هذه أكبر من حجم السلخانة تطير، بحيث تكررت حاسة البصر ٦ مرات مستقلة وجاءت حالة مشتركة مع حاسة السمع، وحالة واحدة لحاسة الشم، في حين غابت حاسة الشم تماماً، وحضرت حاسة الذوق بشكل مارجي لا يكاد يحضر في قصصه إلا لتماماً، أما الصفحات التي حضرت فيها خاصة البصر فهي: ١٧٨، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٧، ١٢٨، وحالة الجمع أظهرت في الصفحة ١٢٤ مجلس بجانيبي كله عيون وأذان، ولغوس منه لسانه، أخذت أراقبه من طرف عيني. ولا حاجة إلى إيراد النماذج يمكن تبنيها في الصفحات أعلاه.

ج- في تهة كنا لثائرة أُنْهَام:

جاءت ثلاث حالات تمسك بحاسة البصر ١٤٢ و ١٤٥ و ١٤٥.

«وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية الشاحبة على الجدار اراه يتنسم لي ويكاد يتأدني».

أخذت وأنا خالفت أطلع على عيون شقيقتي على غفلة منهما وأسل نفسي هل هذه عيون ظامئة جائعة؟ - أحشها وأسارها النظر، وإلا فكيف تقوى عيني الماشيتان لفة لها لين العجين الجمال كله.

في حين اجتمعت حاستا الشم والشم في وصف واحد يقول فيه: «موجاً يومه المرجو وسلمته القابلة لفة لها لين العجين والتهة...» ص ١٤١.

بينما استقبل للشم مرة واحدة «وأمسكتها من ذراعها، لسة فيها رشة النفط والأمل».. ص ١٥٠.

د- في تهة «كُنْ كَات»

يمكن أن نلخص امتيازاً في التعامل مع الحواس، تبعاً للخصائص المحورية التي اتسمت بالتكشف والزهْد، وتناول الخضر والبصل خاصة.. الأمر الذي جعل الكاتب يتعامل معها من زاوية حاسة الشم ويتبينها بها دون سواها من الحواس، فهاب البصر والسمع كما ما يبرره، وهو فطريان الرائحة.. وقد يتساقط توظيفها في هذه القصص بترجيح مقصود حيث تزلز الرائحة تبعاً عن الشخصية (حسين) إلى أن تتعلق بإداة من أدوات ماضيه وهي القمامة، هي التي تجمع ترسبات حاضره لتكون منها ماضياً. ١- ومن تلك الرائحة المنقطة الفاسية التي غمرت وجهه من فم هذا الغريب ص ١٦٠.

٢- خفت الأبخرة المنقطة شيئاً شيئاً واستطاع حسين أن يقارب وجه هذا الغريب ص ١٦١.

٣ انته حسين إلى أن جؤاً من الطيب والرائحة الذكية تسطع من مخاطبه ص ١٦٢.

٤- كان قد وصل إلى داره، وفتح باب الشقة فإذا رائحة للرحاض تزكم أنفه مختلطة بعفونة قشور البصل المتخلف في صفيحة القمامة.. ص ١٦٤.

س- سري تقاطعات

حياة بين حقي

والقاسمي في هذا

الانظار الصوفي

ونبابة حاسة على

أخرى والفضاء

البصر إلى البصيرة.

ويؤكد ما قلناه بخصوص هذا التدرج الزمني من الحاضر إلى الماضي والانزلاق نحوه بتدوئة، ما قاله الناقد أحمد الهواري: «موسم البطل (يريد بطل كن) كان: أي فكرة الارتداد إلى الانسحاب من الحاضر إلى الماضي وفشش إدراكه على شفاف نهر الزمن، هكذا ينتبه حسين - بطل القصة - إلى أن جؤاً من الطيب والرائحة الزكية يسطع من مخاطبه (لاحظ استخدام الكلمات الموجبة بشذا المرفق والرائحة المسك، وتركيزه على حاسة الشم)».

وهي هذه القصة نماذج شمولية واستبدالية سنعرض لها في حينها.

هـ- أما في تهة القديس لا يعار

فقد حاولت لقطة فيها أن تجمع بين الشم والبصر والذوق في لسة فنية من لسات الفنان الرسام، التي تقدم لك شخصية القديس يمسوحه الخشنة وجلده الخشن تبعاً لذلك، ولكن يديه بيضاء رخصة الأنامل، تبدو لثيان أكجارج كريمة.. ومار وراء نقر من أتباعه، خشن الجلد واللبس.. ما أصنى رياض يديه ورخاسة أنامله، يشد بها حلقتي مسوحه، فكانها مشبك من الأبحار الكريمة.. من يكون؟ ص ١٧٢. «هنا وجد الشاب نفسه أسير نظرة فاحصة مازكة هازنة كلها عطف وفهم، فيها بريق عين النهم وهو جالس مقبل على أشهى الأطعمة، وأضواء لمة الحبيبة إذا ما شفى غلثها...» ص ١٧٦.

و- في تهة (يشي وريكة)

جاء توظيف الحواس على اختلافها عبارة عن شعارات ومبادئ توضيحية كما اشرت إلى ذلك سابقاً، فوصف الغريزة والحب بالاعيين، واعتبر البصر بمثابة العنفوان والحياة.. ووجهه مفتاحاً للبصيرة على طريقة التصوفة، وهو اثر منهم عليه ياد في هذه القصة وفي غيرها ما كان التميز حولها فيها أكثر، وقد فتح الهواري إلى الآخر الصوفي من زاوية توظيف الحواس في حقي: «ولا تقضي على الفرائد قدرة يحيى على استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة البناء القصصي، ومن الخيد أن تذكر بصديقه عن اثر الصوفية في تزيينة الحواس، ويشير النص السابق (قنديل أم هاشم) إلى استخدامه لحاسة البصر، التي تقضي - في النهاية - إلى البصيرة» (١٠).

وسنرى تقاطعات حياة بين حقي والقاسمي في هذا الاطار الصوفي ونيناية حاسة على أخرى وإقصاء البصر إلى البصيرة.

أن توظيف حقي الحواس في قصصه، وإيمانه بأهميتها في الحياة اليومية، جعله



إذا كان حقي قد وظف الحواس جميعها فهي قصصه، فإن القاسمي وظف هذه الألية التصويرية في جبل قصصه

الحواس: «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المجموعات الألوان وتصير المراتب عامرة.. وذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلاح عليها لتشير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطورات تبعث من مجال وجداني واحد، فتقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعده على نقل الأثر النفسي كما هو أو فريدي ما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بوصولها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المبهودة ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أن العالم الحسي صورة ناعمة تلمس النفس الأثني والأكمل» (١).

وهذه بعض التمازج من قصة (كن كان) - نثر نهاية حاسة عن أخرى.

«تتأثرت فيها نجوم لامعة وأخرى خالصة لا يكاد النظر يستوعبها في موافقها حتى تجد الآن أن هذه النجوم المبعثرة مختلطات الألوان ينظمها نغم حلو جميل، لكل لون منها نصيب في إبقائه ولكنه نغم خافت تشعر به الآن ولا تتبينه، كأنها أيضاً عين ترى ولا تسمع» من ص ١٥٦.

«... وتعود إليه ذكريات قديمة، عيناه تتكلمان تارة بالسرورة، وتارة بالحزن» من ص ١٥٨.

ويلتقي محمود عبدالخالق مع أحمد الهواري ومع الكاتب يحيى حقي نفسه عندما تطرقوا جميعاً - ومهم تصريحه هو - إلى غلبة حاسة الشم على جل الحواس رغم تشابهها ونجاسة بعضها من بعض، فحقي مثله مثل ابن الفارض المتصوف الكبير - يؤمن بتضاير الحواس وبتراسلها وتأثيرها ونجاسة بعضها من بعض، مع تميز الشم عن بقية الحواس وتضمنه مقومات جل الحواس، فكما كان الشم منظوراً يحكم به على الحواس الأخرى عند ابن الفارض من خلال تأثيثه المشهورة، كذلك طفق عند حقي في قصصه عامة وفي (كن كان) على

نسيج وحده في هذا المجال التصويري، ورمخ البلبا في ذهنه حتى أصبح قناعه، وأداة لا يستغني عنها في جل قصصه، وإذا كان قد جمع بين حاستين في كثير من التمازج مع حضور أساسي لحاسة البصر كما رأينا سابقاً فقد وظف في بعض الأحيان أكثر من حاستين، تكون حاسة البصر دائماً هي البؤرة تتضامن مع حاسة أخرى وتتضامن معها تتضاف إليها أخرى وهكذا، وسأختار هذه الفقرة الكاملة من قصة كنا ثلاثة إيتام تصور لنا درامات الحواس وتفاعلاتها في الوصف والتصوير وأعطاه المتلقي فرصة المتابعة والتذوق البصري والجمالي... «وضحكت فاسمعتني ضحكة تقتصر المعر كل.. فيها ساذجة الطفولة، ومرح الصبا، ومرارة التجربة، فم منهم وعيون برية لم تهكم بي كثيراً، وما وجهت إلي غير نظرة أو نظرتين.. وأنا أجد رجلي جراً - كنت شاعراً بتعب من جس دقيق تناول روحي وجسدي بأصابع ثوبهم أنها تسمح وثربت وهي تقبب.. شعرت أنني عريت وقلب ظهر البطن، وفصمت واختبرت، فبعت فامتي وسيرت.. وزنت وكبكت.. عركت وعصفت بالألسن، ورنت على الأرض.. حركت أوتار روحي واستمع لموسيقاها.. ثم استخرج من مخبئه كتابي الدهني، فبروجت في النور صفحاته، وقررت سطوره كلمة كلمة.. كل هذا والميون مترددة، والشفا مستهقة.. انصرفت وأنا لا زال ألوك في فهي لذة مذاقها...» من ص ١٤٩.

هذه فقرة تجمع كل الحواس في بوتقة واحدة نادراً ما يتوقف الكاتب في إعطاء صورة مشككة من هذه الامشاج، فكان الصورة جمع من قطع متافرة من مرآة مصدعة.

وقد ينجح يحيى حقي في أنابة حاسة عن أخرى كما فعل المتصوفة وقد بررنا تأثره بهم، أو تماشاه مع الرياح الفريية التي تهب لسانها غليظة هينمة بين المارقة أو تهب عواصفها جافة فتقلع الجذور والنباتة من أصولها وترمي بها في المهامة والنفاهية فتدري بعد حين، وكان اثر ابن الفارض واضحاً في أدبه، كما كان اثر بودلير جلياً كذلك، وهما من خيرة من وظفوا في فكرهما ما اصطلاح عليه (تراسل الحواس) وهي أداة تسقط مدركات حاسة ما على أخرى، اما لمعز الحاسة الأصلية من القيام بهمتها أو لتفوق الحاسة البديلة في سبر اغوار المدركات أكثر، فهتحويل البصر إلى بصيرة، والسمع إلى شطحات.. واللمس إلى هضيرة أو اذكاء أو أحراق أو بث الحيوية فيها.. يقول الباحث عبد الخالق محمود عبدالخالق متحدثاً عن (تراسل الحواس): «يقصد الرمزيون بتراسل

الخصوص.

ورأي صمدالخالق كما انطبق على ابن الفارض انطبق بشكل من الاشكال على يحيى حقي: «وأصبح كل واحد من اعضائه يعمل عمل صاحبه غير مقيد بوصف والثر خصص به لارتفاع المغايرة والفريية، فالعين تتاملق واللسان يشاهد والسمع يبعث واليد تصني وتسمع والسمع يرى والعين تسمع، وعن قدرة سارية في جميع اعضائه على كل شيء صار لسانه يدا ويده لسانا، يعمل كل واحد عمل اخيه، وللشم حكم اطراد الفهاض على سائر ما ذكر من الاشياء وبأنه صار عين كل واحد من الاعضاء وكل واحد من الاعضاء صار عينه فهو يرى ويسمع ويبعث أو يعكس القضية أي كل واحد يشي» (٢).

وعلى لسان إحدى شخصياته في (يحيى وينك) يؤمن الكاتب بأن نهاية الانسان مقرونة بتعطيل حواسه، فتعطيل هو الموت لا محالة، وهو الإيمان نفسه الذي سيؤمن به علي القاسمي في قصة (أصابع جدي)، فيما هستان تتأطلعن من هذه الزاوية (تتعطل الحواس = الموت) وسأرجع إليها عند الحديث عن ادب علي القاسمي، يقول حقي على لسان شخصية بيبني وينك: «ولكن صبراً! سباتي اليوم الذي انسك فيه.. حين يثيب شمري وتنتسلف اسناني، وتنتسلف عيوني، حين يمتصني الفراش فلا أقرى له التخلي من ضمته واستسلم إليه مضطراً واستريح.. حين أفلح أخيراً في جر رجلي جراً لأبعث عن النفس معدفاً في الناس وهم حولي تحديق الشنوق في جلاديه، حين لا استطيع أن أرى شيئاً أذ يكون شبح الموت واقعاً أمامي أعد انفساه قبل أن يعد هو انفاسي» من ص ١٩٢.

توظيف الحواس في نثره علمي القاسمي:

إذا كان يحيى حقي قد وظف الحواس جميعها في قصصه، ومصرح بذلك عن قناعة واكتشاف شخصي أولاً، واكتشافاً غريباً من طرف أحمد الهواري ومن طرف المتلقي المتبحر لإبداع يحيى حقي الرائع، فإن علي القاسمي قد وظف هذه الألية التصويرية في جل قصصه المجموعة أو المبعثرة في بطون المجالات والجرائد كالنقل الثقافي لجريدة العلم المغربية منذ سنة ١٩٩٧ أو قبله بتقليد. وإذا كانت السلة الزمنية الطويلة لممارسة كتابة القصص عند يحيى حقي تمنع بعض النقاد من مقارنة بعض القصصين به، خاصة وأن حقي كان رائداً في هذا الفن مع كوكبة من الاعلام كيجي الطاهر ويوسف إدريس، فإن

السمع مرة واحدة
الشم مرتين
وفي (الكومة)
البصر ٥ مرات
اللمس ٢ مرات

ما ورد من صور متعددة على توظيف
الأول في المجموعات:
- رسالة الخ حبيبتيه:

في هذه المجموعة برز توظيف الحواس
أفضل وأكثر من المجموعة الثانية (صممت
البصر) ولكنني سأطرق إلى مواضع هذا
التوظيف في المجموعة الأولى بإيجاز
لأقف عند المجموعة الثانية وذلك لأن هذه
المجموعة أولاً تشكل امتداداً للنقط الذي
سلكه في الأولى فهي عادة إبداعية، ولأن
بعض تصورات هذه المجموعة ظهر قبل
تأليفه المجموعة الأولى، ولأن المجموعتين
معاً تكادان تتزامن على مستوى الطبع.
ولأن ما كتب عن المجموعة الأولى كان
كامراً قياساً مع الثانية.

فهي قصة وفاء تدبت أفعال تتم عن
حضور أكيد لحاسة اللمس بعدة: يلامس
(٢) - أحس - أشعر - وأمسد، يمسد،
تلامس، اداعها بأطراف أنامله،
أحسست ببرودة الماء في قدمي، لا شك
أنه شعر ببرودة في قدميه من ٢٠.
وأفعال وأسماؤه وأوصافه ومصادر
تمسك توظيف حواس أخرى كاللمس
(في لمح البصر - لم أمد أبصر شيئاً
- كنت ألع نظرات الأمي في عينها..
ص ٣٤).

وأفعال.. تدل على مدركات سمعية،
عند سماعه - أنا أسمع.. ص ٢١-٢٤.
كما يلاحظ القارئ أحياناً كيف يندرج
القاسمي في أبرز المذات السمعية:
الى الضواء يلامس جسمها، وينفذ
الى أحشائي... فينبعث في أحساس
لكيذ (المثير - فعل الأثرية - النتيجة
(الاستجابة).

فهي قصة (أصابع جدي) تحضر جل
الحواس ولكن الهمزة لحاسة اللمس،
وهذه القصة يمكن مقارنتها من حيث
المحاولة الفلسفية والشعاعية لاشتغال
الحواس مع قصة (بيني وبينك) لحنني
وكل الأدبيين يؤمن على لسان شخصيات
القسمين بأهمية حاسة اللمس، ويأت
النهاية أي الموت ناتجة عن تعطل الحواس
وخاصة اللمس ففي أصابع جدي يؤمن
البطل (الجيد) واعتماد على حكمه
وتجربته وممارسة - إن أصابعه تنصير
اليه سؤدي بسرعة إلى نشر اللمة في
باقي الأصابع فيأني أعضاء الجسم
ويتجهن مع ذلك الموت المحتم: الخنصر
- البصر - الواسطي - السبابة - الإبهام
- الذراع - الموت وقد يلجأ - كحقي -



المتلقي في هذا القصد الأخير
- على الأقل - أنه إلى بعض
الاقلام التي تشق طريقها
باستمرار وأدب وصبر مجددة
تارة ومقلدة أخرى مدعومة
برصيد ثقافي لغوي ومعجمي
ومصطلحي وبرصيد مشكل
من اطلاع واسع على أمثال
الاقلام السابقة من المشرق
أو من الغرب الذين طبعوا
إنتاج النصف الثاني من القرن
العشرين بطابعهم: الواقعي
- الكلاسيكي - الرومانسي -
الرمزي - السوريالي.. وبرصيد
ومخزون من اطلاع واسع على
فنون أخرى معاً كالفن
التشكيلي والنحت والسينما
والرقص.

وفي سماء هذه الأقسام برز
نجم علي القاسمي الرجل
الموسوعي الذي اتاد من هذه
الموسوعية إلى درجة تنوع
قصة عن أخرى من حيث

الحمولة الثقافية والرمجية
الثقافية والعلمية. وقد خلط هذه العلوم
والثقافات المتنوعة والمتعددة في بوتقة
واحدة وصهرها فأخرج منها سبائك
تسر الناظرين وتبهير القارئين.

وإذا كان وجه المقارنة في نظر البعض
فيه نظر فهو من أوجه أخرى مطرح
بعده يفرض نفسه ويحتاج من الكاتب
نفسه إلى الاعلان عنه خاصة في
الخصائص المشتركة بينهما التي ذكرنا
بعضها في البداية: كمدامه الحكيم
والحديث من الجملة الأولى، واستدعاء
التراث وطرحه، كقوة ومكبس يجب
الحفاظ عليه والافتخار به.. وتوظيف
الحواس الذي دخل علله القصصية أما
بثأره بحقي وغيره أو بدافع شخصي
وتخصم مصادر من ثقافة نفسية
وفلسفية وحكيمة معينة.. وسواء أكان
يدري بهذا المؤيد الثرام لا، فالأحاساس
والحواس حاضرة في إبداعه وعكس ذلك
تساؤل في قصته (قارب) - لا أعرف
كيف تشال الأحاساس ولا أعرف مدى
صدقها أو كذبتها، ولكن ذلك الأحاساس
الذي أصابني كائن فعلاً ترجمه كلماتي
التي انطلق بصوت مسمو.

وقلما تجد قصة تتدبراً من حضور
الحواس، أو من تدرية ذلك الحضور،
مثل قصة الساعة التي لم توظف فيها
الحواس، أية حاسة إلا مرتين في بداية
النص، وهما فعلان من أفعال البصر
ولذلك ما يبرره، فالنص كان مبالغاً
يحكي عن فقدان صديق سيدي محمد
بوطالب زميل القاسمي، فالتركيز كان
على الوقت والزمن ويجرد المراحل

الزمنية وأنماط الساعات، وبور العرب
في استغلال الزمن قديماً، ليعمل في
الأخير إلى هدفه وهو البثبات ضبط
المواعيد كقيمة عند الفقد، فالقاص لميس
مقام وصف، بل ليس مقام حكى وقص
ايضا بقدر هو الأياس شخصية (البطل)
لباس الالتزام واحترام الوقت ومادة
الدرس والمواعيد..

وتسرد في توظيف الحواس في
القصص غير المجموعة بين دفتي كتاب
بشكل تراتبي، ففي قصة (القارب) مثلاً
كان توظيفه الحواس على الشكل التالي:
البصر وما يدل عليه من أفعال ومصادر
ومراذفات ٢١ مرة
السمع ٤ مرات
اللمس مرتين
الشم مرة واحدة
فعل الأحساس وما يدل عليه ٤ مرات

وفي الهواء الطلق
البصر ١١ مرة

برز نجم علي
القاسمي الرجل
الموسوعي الذي اتاد
من هذه الموسوعية
إلى درجة تنوع
قصة عن أخرى

عندما انطلق من مبادئ ورفح شعارات
تؤمل فمل الجواسر وفيهتها، وهو طرح
سبهر تقاطعا هاما بين الكاتين، وهذه
بعض مظاهر المبادئ والشعارات التي
رغمها الاتعاصي والقرآن ان يستحضر
مقابلاتها عند حتي مما اوردنا سابقا.
تعمل الحواس: وتتعمل حواسنا
عملها الاتعاصي لتحل محلها حواس
محصوسة ص ٢٨. وماشعر دون ان اقدر
على استخدام حواسي.. بحيث يتساوى
وجودي مع المدم ص ١١٩.
قيمة الرؤية: ربط القاسمي، مثله مثل
حقي، العينين بتكامل الانسان، فهما
عنوانه والمبرر عنه وعن وجوده، «لذا
كان الكتاب قفرا من عنوانه، فالعينان
عنوان الانسان» ص ٢٩.

العين مصدر الحب، فقد جاء على
لسان بطلقة قصة «الاستاذ والحصان» ما
يؤكد ان العين منبع الحب وشماعه.
١- «انت الجمال وانت الفن من شفتيك
ارتشف حديق الحياة ومن عينيك
التلم العشق والهيام» ص ٢١.
٢- انشغلت في عينيه لهب العشق
بهرقه «الشاعرة» ص ٩٧.
العين حكيم لا يخفي: «لا يمكن ان
يكون كمال ابنهما بالتبني، هذا احتمال
معتول جدا تدعمه رؤية العين ويؤيده
منطوق العمل» ص ٩٥.
تعاقد البصر والبصيرة.

١- «فجسدنا على الشاشه ام ان
بصيرته الانساني فريد هي التي
تندت» ص ٩٥.
٢- لم احب يوما حيا حقيقيا يمتلك
مشاعري ويأسر عقلي ويغمي
بصري ويصيرني عن رؤية الواقع
والحقائق بجلاء» ص ٥٢.

البصر معيار زمني
لقد تكررت استمالات الرؤية والورقة
والحظة والطرفة عدة مرات في
المجموعة فمهرت عن محسوسة الزمن
ولحظيته او طوله وقصره.. ومنه:
١- بحيث لا تستغرق منه الاجابة على
سؤال او التوصل الى قرار اكثر من
رهة رمش ص ٥٤.

٢- يختار الانسب منها ليجيبك بدوره
شفويا بعد اقل من لح البصر
ص ٥٥.

وإذا تجاوزنا هذه المبادئ والشعارات
والفلسفات التي تآمت عند القاسمي
فكونت لديه ما يشبه القناعة بدور
الحاسة في التصوير والوصف، وجعلته
لا يستغني عنها - كآلية اساسية - في
عمله واسلوبه فإننا لا بد واجدون في
المجموعة خصائص اجرائية وممال كبرى
كالتي وجدناها في قنديل ام هانم وما
لحقها من قصص، واهم هذه الخصائص
المشتركة:

لجوء الكاتين مما الى مباشرة الموضوع
من الجملة الاولى او العبارة الاولى،
وتوظيف الحاسة في هذه المباشرة.
فهي مطلع قصة «الشاعرة» مثلا سيبدأ
القاسمي قصته بالفعل (تظفر) -نظر
صلاح بخنان- كانت تحنق في السماء.
ص ٩٢، وهو الفعل الذي يتخالف مع
نهاية القصة، وهو الفعل الذي رأينا كيف
استعمله القاسمي - مثله مثل حقي -
متأثرا بكتاب غريبن امثال سورمست
موم.

وكيف انبهر القاسمي ياسلوب
القبطاني الذي يرى عوالمه البشرية
والطبيعية من النافذة فيوظف فعل
المشاهدة والاشراف من عل والاطلالة
من كوة او منفذ لا تخترقه الا العين.
ومشهد وصف الحقول تجري في الاتجاه
المعاكس من داخل مقصورة القطار
تكرر عدة مرات او من نوافذ السيارة
ايضا كما في قصة الشاعرة.. ولدلالة
العنوان في توظيف الحواس دور شيق
كذلك (فاخضر العينين) كمتوان للقصه
اول ما يمدد القارئ / الملقني ستبني
عليه مدركات حسية اخرى، ما دامت
العين هي الانسان كما رأينا، فانبهار
الفتاة بغضرة العينين جعلها تضعف امام
الرجل المتطور. وجعلها تنقص الحقائق
لهلوع اصل وايدي هذا النموذج الرائع،
ويستمد بالحقيقة.

«لا يمكن ان يكون كمال ابنهما
بالتبني» هذا احتمال معتول جدا تدعمه
رؤية العين.

وفي اقطار تبدي صورة الانسان
المتكامل انطلاقا من النقطة الصغيرة
(العين) - وهنا لا بد من اشارة التأثير
الجشطيني على الكاتب، كما ورد في
موضع من مواضع المجموعة - كان
الكاتب يشكل صورة الانسان / المرآة
الفاثمة على شاشة الحاسوب، واعتمادا
على التدرج سيحقق المبتلى الذي هو
الجمال والجانبيه، على حياة رموش
وطفاه، اه ان الصورة تتضع الآن، انها
عين انسان، وبعد منهية يتشكل فوقها

**ربط القاسمي،
مثله مثل حقي،
العينين بتكامل
الانسان، فهما
عنوانه والمبرر
عنه وعن وجوده**

حاجب ازج، انها عين امرأة، وسرعان
ما ظهرت الى جانبها عين اخرى لها،
الحمن نفسه والجانبيه ذاتها، امرأة
يلوها حاجبان مقوسان.

وإذا كانت القاسمي رأينا عبارة
عن جمل وعبارات مفتحة يظهر فيها
توظيف الحواس خافتا، والحيات لا على
شكل مبدأ او شعار بقدمه الكاتين ليزر
فيه تلمس المدركات بوصفها الاصلية
او بحواس متداخلة، كما يبرر ذلك، فإن
في المجموعة الثانية، كما في المجموعة
الاولى - اوصافا تدخل الحاسة كآلية
ملقطة في اكثر من ثلاثة اسطر، وقد
تضمنها فقرة كاملة، بل اكثر من فقرة
اجمعا، كما في قصة (الرسالة) مثلا من
ص ١٧-١٨ في قوله: «تنتشر عيناه بمقارب
الصاعة المثبتة على الحائط، عارب ثابتة
لا تتحرك ولا تدور.. او هكذا تبدت لعيني
التي ارمقتها الارق يصوب نظراتها اليه
بين لحظة واخرى يستنحها على الحركة
حتى يكاد يدهنها برموشه، يده انها اجدا
من ارجل سلطانه خالقة منكسكة الى
صدفتها، بطيئة حتى السكون، يسمع
قناعاتها ولا يلحظ تحولاتها، تلمن ان
الصوت اعمى، كمن الصوت.. كلما عزم
على التركيز على عمله وتوجيه نظره
الى الارواق امامه التي راسه مرفوعا
بقوة خفية وعينية منجذبة بشدة الى
عقارب الساعة» ص ١٤، وكما في
ص ٢٧، «الاستاذ والحصان».. وفي فقرة
ص ٩٠ من فقرات قصة (الفاتية) ص ٩٠، وقصة
(الشاعرة) التي تبرز شروء بطله القصه
(ملك) في العوالم الفنت في ملك مرة
اخرى، كانت تنظر الى النجوم المتحركة..
ثم تنظر الى الموشى.. تنظر عبر نافذة
السيارة.. وتمثل لعينيها اشارة اخرى،
بمئين يبيكي في محاجرهما الخريف..
نظر صلاح الى عينيها الممتئين وملامح
وجهها الذي ارضقه الحزن والسهاد
والقلق ص ٩٥، وفي (رسالة من فتاة
غريزة) مرارا ص ١١٠ و١١٢ يقول
الكاتب على لسان البطلقة جامعا الحواس
الثلاث: الشم والبصر والسمع باعتبارها
حواس شاهدة على الحب وموقعه عليه،
كآتي بالكتاب يرسم غلوايه في القلب عن
طريقها كلها ويمسحها كل واحدة بجانب
اختها.. «أراك في بياض الياسين وفي
اصفرار النرجس وفي احمرار الاقحوان
اشمك في عبق الورد، وشذى الفل،
وعطر الزنايق، واشاهد ملامحك في
براعم الازهار واوراق الاشجار واسمع
صوتك في خريف الجداول ومهبوب
التسيم وحيف الاغصان فكيف تريد ان
اتسلك برك قل لي كيف» ص ١١٠.
والقرآن لا شك لاحظ تقاطع القاسمي
مع حقي في هذا التعبير الجميل، فبطلة
القاسمي كعائلة النبوية بطلة حقي

حضور في قصص القاسمي كذلك، يقول أبو ريشة «كأنني بالمرأة تحب من أذنيتها لا موينها» (١٤).

وهذه نماذج موجزة للقاسمي يليب فيها حاسة عن أخرى وتتقاطع مع ما جاء عند يحيى حقي:

١- وأحس بأنفسها تلامس وجهه بينما كانت عينها تشمان رضا وامتناءه (الظلال الملتهمية، ص ٨٠).

٢- وعندما عادت حسنام إلى أبيها، اشربت علقه مستمسرة بعينه عن الطارق: (الغائبة، ص ٩٢).

٣- وعيناك لتلقي عيوننا تصافحها (رسالة من فتاة غريبة، ص ١٠).

فهذه التمازج المستهدفة بها - وهناك نماذج أخرى غيرها - تبرز التقاطع الأسلوبية عند القاصين من هذه الزاوية (توظيف الحواس)، ومن زوايا أخرى ذكرتها في المقال، كيفية أن تجعل القاسمي قد تأثر ببعض حقي بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طريق الإعجاب والاقتداء أو عن طريق الاعتراف من المرجعيات الفلسفية أو النهجية الواردة من الغرب، وتجعلنا نقر بالتقاطع أو التقارب، وتدعو الباحثين إلى مزيد من البحث في هذا التقاطع، وإلى رصد الظاهرة عند واحد منهما مستقلاً عن الآخر، فهو موضوع شيق يخفي بالبحث كما تفرق مواضيع أخرى عندهما مما كتبت في الترات وأضفة الحيوان.

* كاتب من المغرب

يبلغ التقاطع ذروته

بين الكاتبين عندما

يصفان معا منظرًا

مخيفاً أو رهيباً تجللاته

وقدسيته أو لوحشته

سادسة - بأن كأننا ما أو شخصاً ما مرق من خلفي خارجاً من معبد عشتار، ص ٦٦.

٧- ولم أعد أسمع بعد ذلك فقد لف الدوار رأسي وتاه بصري فأضمت عيني، وألمست إلى التمثال» ص ٦٨.

٨- أصبحت بحركة مريعة خلفي صادرة من معبد عشتار، أدركت وجهي بسرعة لاحتها منطلقة نحو بوابة السور الجنوبية... ص ٧٠.

وتجلى التقاطع أخيراً في محاولة كل منهما أن ينيب حاسة عن أخرى، وقد مر بنا كيف نجح حقي في هذه التقنية التي وظفها المصوفة والرمزيون وسموها (تراسل الحواس) أو الاتصالات وغير منها بشار قديم (والآن تشق قبل العين أحياناً)، ويلورها شعراً محدثون في أشعارهم وفي تقديمهم لقصائدهم كما فعل عمر أبو ريشة، ولا أعدو الحقيقة إذا قلنا أن القاسمي قد أطلع على ديوانه لأن المرجعية التي استمد منها الشاعر كالجاحظ وديك الجن الحمصي لها

في التبدل تلون حبها لإسماعيل في كل شيء تراه عندما كانت مبصرة أو في أي شيء تسمعه ويحدث نغمه أثر في قلبها أو في أية راحة جميلة تعبق في (خياشيمها) عندما فقدت بصورها، وتترام الحواس كذلك في قصة عارضة الأزياء ص ١١٦.

ويبلغ التقاطع ذروته بين الكاتبين عندما يصفان معا منظرًا مخيفاً أو رهيباً تجللاته وقديسيته أو لوحشته، كما في فترة طويلة من قصة (كن كان) ليحيى حقي ومشهد من مشاهد التأمل والرمية والأنبهار بالثرات والتاريخ في معبد عشتار عند علي القاسمي وكلاهما وصف الموقف بنوع من الخشوع والخوف والتوجس والترقب، تكاد الرؤى (حاسة البصر) تتصمر وتحل محلها أولاً حاسة السمع المرفهة التي تسمع ما لا يرى (السمع أو مناجاة أو همسا)، ثم حاسة اللمس التي مارست سلطتها بالتخيل تارة (حيث أنها لم تحصل بعد) أو بالتشهور والإيهام تارة أخرى، فكانت تتابع مشهداً رهيباً من مشاهد المخرج السينمائي الشهير ألفريد هتشكوك، وإذا كان القاسم قد جمع أشات الصور ومخطات الإحساس عبر تنف من عدة صفحات لأن الهاجس يعضر ويهيب ويملؤه مراراً، من ص ٦٢-٧٠ فإن حقي قد ضغط بوسفه الصاق المخيف هذا في فترة كاملة رائعة، ويستحب أيراهنا لإبراز جلال الموقف أولاً ولإظهار تدرج الحواس، وتعمل بعضها وقدقنا الوظيفة لديها، فحاسة المجال لحواس أخرى ليطلع بالهمة بدلها.

لم يكد يسير بضع خطوات بعد هذا المخاطر حتى خيل إليه أنه يسمع زحيراً شديداً، يتلاحق من وراءه، هل يجري في الزر أحد؟ أجهد أذنيه فلم يسمع وقع أقدامه، ومع ذلك استمر هذا الزحير يسرع إليه، ويدنو منه طمان نفسه يقول لها: لعله وهم وخيال... فليل عالم مجهول مله بأصوات غريبة لا تنتبها، ثم سار قليلاً فإذ يد تلمس كتفه، والزحير يكاد يشق صمماخ أذنيه، سمع حسين وقرأ أن شعر الرأس يقف عند الذعر، ولم يكن يصدق، في تلك اللحظة أحسن كان إذا قاسية جمعت شعره في قبضتها... وشده شدا قويا يكاد يتزق من حبل رأسه، وشعر حسين بأن اليد التي وقعت على كتفه لرح من اللجج... أما التقاسمي فقد وصف الموقف المتقطع المعارض بين الفينة والأخرى، بشكل أقل قليلاً من روعة وصف يحيى حقي، للمبر الذي ذكرته، فقد قطع المشهد الرهيب إلى ثلاثة أجزاء:

١- من مشورت - ربما عن طريق حاسة

الحواس المرافقة للحواس

الحواس المرافقة للحواس

الحواس المرافقة للحواس

الحواس المرافقة للحواس

- ١- مجلة عدنان، العدد ١٧٧، ص ٨٥.
- ٢- مجلة عدنان، العدد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص ١٩٢.
- ٣- ترشد بن هوشم الزهرى وصاحبه الدار السودانية لميلاده حبيب، ص ١٧٩، ١٧٨، ١٧٧.
- ٤- عدنان، مع السنين، ص ٢١٧.
- ٥- مجلة عدنان، العدد ١١٢، ص ٢٢. غلاً عن روية باء الوالد النمطي، ص ١٢٩.
- ٦- عدنان، العدد ١١٥، ص ٨٥.
- ٧- عدنان، العدد ١١٧، ص ٧٨.
- ٨- عدنان، العدد ١١٠، ص ٦١.
- ٩- لاحد أن القاسمي قصة هذه الحروف أرسله من دار غريب في مجموعته الثالثة، صمت البحر، مجلة عدنان، العدد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص ٦٢.
- ١٠- مرجع ص ٦٢.
- ١١- مجلة الثقافة، السنة الثالثة، العدد ٣٦، سنة ١٩٧٦، ص ٢٥. تتل عن الفصل إلى الفصل الثاني، ص ٨٦٢.
- ١٢- المرجع نفسه، ص ٣٨.
- ١٣- أنها السنة التي اكتشف فيها شخصياً أول نص للقاسمي ويعدده ١٩٩٧.
- ١٤- مجلة عدنان، العدد ١١٥، ص ٨٦. وقد ظهرت قبل ذلك في الملحق الثقافي لجريدة العلم في بداية الألفية الثانية.
- ١٥- القدم الثقافي، ١٩٩٧.
- ١٦- فلم الثقافي، ٧ آذار ١٩٩٨.
- ١٧- الثقافة، ص ٢٥. غلاً عن الرمزية في الأدب العربي الحديث، أطوار عطلي، ص ٥٨-٥٥.
- ١٨- صمت البحر، علي القاسمي، دار الثقافة، ٢٠٠٣.
- ١٩- تتل أم هاشم، هيئة الصورة العامة للكتابة، ١٩٧٥، ص ١٥٩.
- ٢٠- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، الطبعة ١٩٨٨، ص ٣٢٧.



لعل انسب عنوان يليق بهذا العصر الذي نعيش هو "الإستباحة" .. استباحة الإنسان الفرد. الولوج الى خصوصيته دون استئذان. الاقتحام سمعه وبصره والتجول في دهايز ذهنه ووطء اصابه دون هواده. حتى جدران بيتك لم تعد تحميك أو ترد عنك حماة الضجيح وزعيق المجلات وجنون مكبرات الصوت وطلوفان الشرشات وصراخ الباعة للتجولين، وعويل الأطفال التمتع من الشبايبك، وزواوير مواكب الأعراس وجماهيرها المدججة بالحماسة والفرح العنيف!

مضى الزمن الذي كان يسمح لك بالعزلة، والخلوة.
مضى الزمن الذي كان يتيح لك التأمل والصفاء والسكينة.
لهذا تحلم بشارع هادئ تحفه الأشجار اليباسقة، تضي فيه على مهل فوق أوراق الخريف، تملأ صدرك من النسيم الرخي، ترهف سمعك لوشوشات الريح وأصوات تكسر الأوراق الجافة تحت قدميك!
تحلم بمقعد خشبي مريض في حديقة شاسعة، تتناثر في أرجائها أعمدة الضوء الخافت الذي ينهمر بنعومة فوق أحواض الزهور والممرات الحجرية النظيفة!
تحلم بشلالات الياسمين المتدفق من فوق أسوار البيوت في صباح ندي، يختلط شذاه بعبق قهوة طازجة ينتشر فوق الرصيف!

تحلم بالمصافير التي تولظ الصباح بزقزقاتها الجذلي.
تحلم بالصمت الجليل الذي تنصت اليه في شرفة تطل على الليل المماجي.
ويأخذك الحلم بعيدا الى قبة العالم حيث السهوب الجليدية التي تسكنها الوهول والأبال. أو نحو الخليجان الوادعة التي تستلقي رمالها الناعمة مستسلمة لداعية الأمواج الجبولة. أو نحو الغابات الهيبية التي تستعم بالندى الأيدي وتتمطر بشذى الصنوبر والسنديان والصندل!
تحلم بمن يرافلك في تجوالك الخيالي هذا، الذي تستطيع أن تحدثه بلا كلام، وتصمد معه مدارج الأفق البعيد، وتتحدر وإياه من أوضاع هذا الزمن المخبول الذي حوّل الإنسان الى مزق مستباحة! تتذكر أزمانا مضت أسماء عرفتها وقرأت عنها ولها، فتقبطها على ما كانت فيه:

- سورين كيركجارد الفرد المتوحد التامل، في عزلته من فناء الناس، المكتفي بسلامه الداخلي العميق.
 - كازنتزاكي المتجول في صياحات القرى اليونانية بين حواكير العنب والتين أو التامل في أسرار الوجود في جبل أتوس.
 - هيرمان هسه المتوغل في جبال الألب، معانقا أشجار الغابات، أو قابعا في كوخه الجبلي النائي من الضجيح.
- عاقلة لا حد لهم ولا حصر، أنجبتهم زمن مضى كان أكثر جمالا، فقد كان الجمال قيمة عليا ينشداه المفكرون والأدباء والفنانون ولا يفصلونه عن القيم التي يؤمنون بها ويثبتونها في أعمالهم.
لذلك لم يكن الجمال يتجلى في التماثيل واللوحات وفنون العمارة التي ابداعوها فقط، بل كانت كتاباتهم الفلسفية جميلة، ورواياتهم وقصصاتهم ومسرحياتهم وسيمفونياتهم جميلة، وهي التي لا تزال حتى اليوم تضي هالة من جمالها على بشاعة أيامنا وتشوهات واقعنا.
زماننا هذا قاس وصلف، يستبجح حتى عوائلنا الخاصة الداخلية.
فما الذي سيبدعه إن كنت لا تستطيع إن تخلص الى نفسك بجملة من نهار أو طرفا من ليل؟!

من الأدب العالمي

كارلوس فوينتس
روائع المكسيك وأمريكا اللاتينية

شوني بيدرسن *

"لقد ولدت لأكون روائياً".

كارلوس فوينتس

في النصف الثاني من القرن العشرين حدثت طفرة كبيرة في مجال الأدب في أمريكا اللاتينية، ظهر خلالها عدد كبير من الكتاب والشعراء، جسدوا في ساحتهم الإبداعية أدبا إنسانيا، وكفريا حقق على المستوى الخاص والعام نقلة كبيرة في آداب هذه القارة شكلا ومضمونا، بحيث انعكست آثاره بقوة على الأدب العالمي، وتحقق من خلال ذلك العديد من الرؤى والتجارب

الفنية الحديثة عززت وطالت بأشكالها ومضامينها ساحات الأدب في كل مكان شرقا وغربا.

نذكر أبدا، من هؤلاء الأدباء بابلو نيرودا، شاعر شيلي العظيم صاحب التجليات الثورية في الشعر العالمي المعاصر، والروائية التشيلية إيزابيل ليندي صاحبة روايات "بولا"، و"حب في الظلال"، وغيرها من الروايات المتميزة الناطقة بتجليات المرأة وحدها ومواجبها الخاصة، والكولومبي جابريل جارسيا ماركيز صاحب الرواية الشهيرة "مائة عام من العزلة"، وواقعيته السحرية التي أصبحت نموذجا سرديا كان له تأثير عميق على سرديات

الرواية المعاصرة، والأرجنتيني جورج لويس بورخيس، الشاعر والقصص الذي لا يباري في فنه والذي استمد من ألف ليلة وليلة كثيرا من أعماله القصصية، وأرنستو سابانو صاحب روايتي "التفك"، و"أليخاندرا"، أو الهاوية، وخوليو كورتازار الذي حققت رواياته "الأسلحة السرية"، و"ماريل" شهرة كبيرة، وفي كوبا كل من إيجو كارنتيهي الدبلوماسي صاحب الرواية الشهيرة "مملكة هذا العام"، التي صدرت عام ١٩٤٩ والتي يستحضر فيها تاميتي وأساطيرها، ورائعته الأخرى "الخطوات الضائعة"، والتي يجسد فيها أعماق غابات الأمازون في جنوب أمريكا، باعتبارها الرحم الأخضر الحي لأمريكا، وريينالدو أريenas والتي تمتاز قصصه بقلية الرمز إلى جانب الحسن الأخلاقي الفياض والفصوص النيف داخل الشخصيات، وفي بيرو، نجد ماريو فارغاس يوسا صاحب روايات "المدينة والكلاب" التي يجسد فيها حياة المراهقين في كلية "ليما" وروايته المتممة المنزل الأخضر. وقد سبق أن رشح هذا الكاتب نفسه لرئاسة الجمهورية في بيرو منذ أكثر من عامين، كما نجد في البرازيل كلا من باولو كويلو صاحب رواية "الخيميائي" أو ساحر الصعراء التي ترجمها إلى العربية الروائي بهاء طاهر، وجورج أمادو صاحب روايات "أرض لمارها من ذهب"، و"دروب الجوع"، و"باهيا"، وفي المكسيك كلا من أكتافيو باث شاعر المكسيك العظيم، وخوان رولفو صاحب رواية "بيرو بارامو" التي صدرت عام ١٩٥٥ والتي كان لها تأثير كبير على أعمال كثيرة في أدب أمريكا اللاتينية، والتي أوجت لجازيا ماركيز بكتابة رائعته "مائة عام من العزلة"، وأيضا الكاتب ب. ترافن السروائي المكسيكي الغامض، وكارلوس فوينتس روائي المكسيك ومفكرها الكبير، وأحد الكتاب الذين حققوا على المستوى

كارلوس فوينتس
الفرينفو المبور



وسط هذه الكوكبة الكبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية يقف كارولوس فوينتس كواحد من أكبر روائثها وأوسع مفكرها

فوينتس، والمكسيك كما يصفها أحد الكتّاب بأنها "بلاد عجيب، لها طابعها الخاص، فهي بلاد أسبانية إسلامية مختلطة باللون الهنود الأزتيك" وتربطها بالولايات المتحدة الأمريكية حدود طويلة كانت مشار نزاعات وحروب مستمرة. حتى أن كارولوس فوينتس في روايته "الكريكو المعجوز" يطرح إشكالية التدخل الأمريكي في شؤون بلاده من خلال الرجوع إلى التاريخ المكسيكي الحديث. لذا كانت شخصية فوينتس ترتبط ارتباطاً كبيراً باتمائه العجيب منذ نومه وظفاره إلى بلده المكسيك حتى وهو يعيش في الولايات المتحدة كان ارتباطه بتراب المكسيك هو كل ما يشغل باله أثناء دراسته، حتى وأثناء إقامته داخل أمريكا نفسها. حتى أن فوينتس يتخذ موقفاً من قول معروف للكتّاب الأمريكي فيليب روث فينفد بأنه بالنسبة لمجتمع أوربا الغربية يكون كل شيء مهم، لكن لا شيء مسموح به، فوينتس يتخذ موقفاً من قول المجتمع الأمريكي لكن كل شيء مسموح به، لذا كانت سياسة أمريكا تجاه دول الجوار تتبع من هذا المنطلق، ولذا أيضاً كان رد فعل فوينتس تجاهها قوياً وبارزاً في كل إبداعاته الروائية والفكرية.

حياته

ولد كارولوس فوينتس في ١١ نوفمبر عام ١٩٢٨ في بلدة (باناما) حيث كان والده يباشر عمله الدبلوماسي كمستشار ثقافي للمكسيك في الولايات المتحدة الأمريكية. ويقول فوينتس عن ولادته "ولدت تحت الشارة التي كتبت سأختارها، برج العقرب، ويتاريخ شاركت فيه ديستوفسكي في روسيا وفوجيت في أمريكا"، وكما يقول أيضاً "كأن أمي عند ولادتي قد هربت خارجة من دار للسليما، وكانت تشاهد فيلماً صامتاً عن أوربا بوتشيني ربما يكون هذا الفيلم هو الذي استقز ولادتي في ذلك الحين"، قضى فوينتس طفولته وصباه في أماكن كثيرة من القارة الأمريكية؛ واشنطن، مكسيكو سيتي، مونتفيدو، بيونس آيرس، سانتاجو، وزيدوجانيرو.

الحلي والمالي حضوراً روائثاً وفكرياً متميزاً للآلية. وعلى الرغم من هذه الشهرة الكبيرة التي حققها هؤلاء الكتّاب جميعاً على الصعيد المحلي والعالمي، إلا أن الاهتمام المالي بهم كان قد تأخر كثيراً، فقد كان عليهم أن ينتظروا سنوات طويلة قبل أن يتمكنوا من حصد جوائز الإبداع العالمي شأنهم في ذلك شأن كل أدباء دول العالم الثالث. وقد تمكن خمسة من هؤلاء الكتّاب من الحصول على جائزة نوبل في الأدب، فقد هازت الشاعرة التشيلية جابريلا ميسترال بجائزة نوبل عام ١٩٤٥، وهي أول من فاز بها في أمريكا اللاتينية من الرجال والنساء، كما هاز بالجائزة أيضاً الروائي الأرجنتيني "مهيجل إنجيل أستورياس" عام ١٩٦٧، وهو صاحب رواية "السيد الرئيس" التي ترجمها ماهر البطوطي، ولحق به جابريل جارسيا ماركيز عام ١٩٨٢ حينما لفت الأنظار إليه بمسودته مائة عام من العزلة، وفاز بها أيضاً شاعر المكسيك الكبير أكتافيو باث عام ١٩٩٠، عن مجمل أعماله، كما حصل العديد منهم على جائزة سرفانتس التي تعتبر أكبر جائزة للإبداع الأسباني، فقد فاز بها الكوبي "إليجو كارينثيني" عام ١٩٧٧، وفاز بها الأرجنتيني "جورج لويس بورخيس" عام ١٩٧٩، وفاز بها من أرواجواي "خوان كارلوس أونوني" عام ١٩٨٠، كما هاز بها الروائي والمفكر المكسيكي الكبير "كارلوس فوينتس" عام ١٩٨٧.

كارلوس فوينتس

وسط هذه الكوكبة الكبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية يقف كارولوس فوينتس كواحد من أكبر روائثها، وألمع مفكرها، وأحد الكتّاب القلائل الذين أرسوا دعائم كتابة سردية جديدة في مجال الرواية في أمريكا اللاتينية، وحققوا باقتدار ثراء فنيا وفكرياً لفن الرواية في آلية متناغمة مع معاصرة من الكتّاب في هذا المجال، وهو أحد الرموز الرئيسية في الأدب المعاصر في هارة أمريكا اللاتينية. بقي كارولوس

فوينتس مجهولاً لدى القارئ العربي مثل معظم كتّاب أمريكا اللاتينية، إلى أن صدرت في بيروت ترجمة لروايته المهمة "موت ارتيمو كروز" التي أكسبته بعد صدورها شهرة وسمعة عالميتين، وقد ترجمها للعربية محمد عيتاني وصدرت عن مؤسسة الأبحاث العربية عام ١٩٨٤. وهو منذ أكثر من خمسين عاماً لم يتوقف عن الكتابة وتقديم أعمال روائية مذهشة لقرائه الغربيين ينتاجها السريدي في كل أنحاء العالم، فقد استطاع أن يمرر بصدق عن الواقع المعاصر الميش في أمريكا اللاتينية، خاصة في بلده المكسيك، والتي تقتضي إلى بلدان العالم الثالث، وتمثل أعماله الأدبية في الأوساط النقدية الغربية بما يسمى بـسرد اللاتينو- أمريكي. وقد تأثر كارولوس فوينتس بمواطنه الشاعر والناقد أكتافيو باث، كذلك بالشاعر خوزيه غوروستيزا، وقد تبدى هذا التأثر في الإشكالية المصاحبة لمبادئ ومثل الثورة المكسيكية التي احتق بها فوينتس في معظم أعماله الروائية، حيث تتميز أعماله بوجه عام باستخدامه لمرحلة ما بعد الثورة المكسيكية كخلفية تتحرك عليها شخصوه، وتتجسد من خلالها أحداث ومواقف إبداعه.

ومن ثم فقد عبر كارولوس فوينتس في أدبه الروائي والقصصي عن بلده المكسيك، خير تمثيل حتى قيل أن من كان يريد أن يعرف النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية عن المكسيك يقرأ روايات كارولوس



انتماؤه الى بلده، وتتميز أعماله في مجموعها بكثافة وتعقيد يجعلان بعضها في كثير من الأحيان عسير الفهم، إضافة الى تضمينها لدرجة ثقافية مع استثناءات قليلة عن القوالب الكلاسيكية للرواية التقليدية. حيث كانت الواقعية السحرية التي مثلت تياراً واتجاهاً عاماً في أمريكا اللاتينية احتكره الجيل القديم من كتاب الشعر والرواية قد بدأت تتسلل الى الإبداع السردي للجيل الجديد من الكتاب، إضافة الى هذا الحضور المكثف لواقع المكسيك ذاتها في أعماله الروائية نجد أن الحضور الإسباني له سطوة كبيرة على ثقافتها ولغتها، كما أن الحضور الأمريكي له أيضاً جانب لا يفتي استجابة لموضوع الجوار مما جعل محاولات العميقة والقيم التي كانت الولايات المتحدة تحاول أن تفرضها على الدول المجاورة لها تنعكس في أدب مبدعيها وكتاباتهم. فقد كتب كارلوس فوينتس الأعمال الروائية متأثراً بالأنثروبولوجي المكسيكي مستخدماً ما أنتجته الرواية اللغة الأسبانية مع تضمين أعماله بهذا الواقع المأزوم التي تستخدم فيه الدول الاستعمارية سطوتها على دول العالم الثالث في محاولات الهيمنة والتسلط والاستغلال. لذا جاءت أعماله كلها من خلال ثيمة مشتركة مع العديد من الكتاب أمثال خوان رولفو وغيرهم. ويقول فوينتس في شهادة له عن كتاباته:

"بدأت في تشيلي بغريشة قصصي الأولى، تعلّمت بأن على الكتابة باللغة الأسبانية، وعرفت إمكانات تلك اللغة لقد أوصلتني ولأبد الى ذلك الأرض الحزينة والرائقة، إنها تحيا في داخلي، وحوّلتني الى رجل يعرف كيف يعلم، ويحب، ويعتقد، ويكتب باللغة الملع بها، بالإسبانية فقط، كما أنها تركتني مفتتحة على علاقة متبادلة ومتواصلة مع الواقع."

وقد صدر لكارلوس فوينتس في بداياته وباكيره الأولى مجموعة الأيام المقتفة* وهي عبارة عن مجموعة قصص سوربالية صدرت عام ١٩٥٤، اتبعها برواية " المنطقة الأكثر شفافية " عام ١٩٥٨، وقد صور فيها نموذجاً

تعلم كارلوس فوينتس منذ طفولته تداول الثقافات، وكيفية فهمها ومن ثم كيفية التعامل معها

حين أمم الرئيس المكسيكي كاردوناس البترول، وكان تحدياً صريحاً للولايات المتحدة الأمريكية التي تعتمد على بترول المكسيك اعتماداً كبيراً، كتبت في المدرسة الابتدائية في الولايات المتحدة وكنت محبوباً جداً، فقد كان عمري وقتها تسع سنوات، كنت أصمم الرسومات، وأقيم الحفلات المسرحية، وأحضر الصحف، وأصبحت بعد هذه الواقعة أعمل كالمريض بالجدام، أو الخارج عن القانون، أصبح الجميع يكرهوني، يديرون لي الظهر، بسبب ما كانت تنشره الصحف من عناوين: " الشيوعيون المكسيكيون يصادرون أملاكنا، آبارنا النفطية، وفهمت منذ ذلك اليوم أنني انتمى الى هذا البلد، الى أحلامه، وكوابيسه وهواجسه، وإلى مستقبله بطريقة ما."

وفي فرنسا، شعر أنه في بلده لأن " المرء يكون من كل الأماكن حتى يكون له أصدقاء"، " فرنسا كانت دائماً بالنسبة لنا نحن الأمريكيين - اللاتينيين، نقطة التوازن بين الجنوب الأمريكي الرجعي صاحب " محكمة التفيتش " و " الشمال البارد المادي ".

كتاباته

تتميز كتابات كارلوس فوينتس بتأثرها بأجواء الجدال حول هوية المكسيك وسكانه، ولعل هواجسه كلها كانت تنهش في هذا الاتجاه، تجاه

بعد حصوله على الإجازة في الحقوق انتقل الى جنيف لتأدية دراساته في الدكتوراه، بعدها شغل مناصب إدارية في بلده المكسيك، ثم عين سفيرا لبلاده في فرنسا من ١٩٧٥ الى ١٩٧٧ ثم استقال من منصبه احتجاجاً على تعيين الرئيس المكسيكي السابق دايات أوردات سفيرا للمكسيك في إسبانيا لواقفه الفاشية ومجازرة التي طالت أبناء المكسيك، استقر في باريس فترة من الزمن ثم شغل منصب أستاذ في جامعتي برنستون وهارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية.

تعلم كارلوس فوينتس منذ طفولته تداول الثقافات، وكيفية فهمها ومن ثم كيفية التعامل معها، فهو ابن دبلوماسي ثم أصبح هو نفسه دبلوماسياً (سفيرا للمكسيك لدى فرنسا) . فقد ولد في المكسيك، وشب في واشنطن حيث كان والده يعمل. وبعد أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الطاحنة، وصى على هذه صور هنري فوندا في فيلم " عقائد الغضب "، وصوت لقطعة قديمة الرافض الشهير في هذا الوقت فريد أستير، وفي الصيف كان أهله يرسلونه الى جدته المكسيكية، في مدينة مكسيكو وفيراكروز، كي لا ينسى لغة البلد ويتعلم تاريخها. تابع دراسته في شيلى وفيها اكتشف اللغة الأسبانية للمرة الثانية، يقول فوينتس عنها: " كانت تشيلي بلد كبار الشعراء: غابرييل ميسترال، وهسانت هويدوبورو، ويابلو نيرودا، في هذه البلد كانت الكلمات حاملة للحرية وفيه فهمت التحالف بين الأدب والسياسة، في سن الخامسة عشرة انتقل الى بونوس آيريس، ورفض الذهاب لتأدية دراسته " بسبب وجود الفاشية العسكرية في السلطة " . في ذلك الوقت اكتشف الجنس والتنانجو، كما اكتشف الكلب الأرجنتيني جورج لويس بورخيس الذي كان تأثره عليه كبيرا. وقرأ له " تخيلات " و " قصة العار " وفي ذلك يقول: " أعطاني بورخيس درسا كبيرا، ومباشرا، وهو حداثة الماضي وهو أمر جوهري بالنسبة الى أدبي " . ويقول أيضا: " وعنت هويتي المكسيكية عام ١٩٦٨،

الكتاب



ينصتون بهاتهام الى الاذاعات التي لا تطلق سوى هذه العبارة " ممنوع التجول " والتجول ليس ممنوعا في الشوارع فقط، وإنما داخل قوسنا نحن، إنه الخوف والقهر والتسلط الذي يمنعا إلا أن نسرود الحكايا مبعثرين عن هويتنا نحن وكاية جديدة، قناع يحمينا من سطوة الجنرالات السوداء.

وأنا في شبابي، كان لدي الكثير مما أريد قوله، لكنني لم أكن قد امتلك وسائل التعبير بعد، وأنا أعتقد أن على الأديب أن يكون قابلا لدفع الضمن غالبا، لاختياره مهنة الكتابة، فأغلب الكتاب يمارسون الكتابة في البداية من أجل الوقت، حتى لا يموتوا، إننا نكتب من أجل ألا نموت، مثل شهزاد تماما، نبتدع كل يوم حكاية جديدة، حتى نتخلص من الموت لليلة أخرى.

حصل كارلوس فوينتس على العديد من الجوائز أهمها الجائزة الدولية للرواية " رومولو كاجيكوس " من فنزويلا عام ١٩٧٧، والجائزة الوطنية للأدب بالمكسيك عام ١٩٨٤، وجائزة سرفانتيس الأسبانية عام ١٩٨٧، وقد ترود اسمه مرارا كمرشح جدير بجائزة نوبل للأدب.

سرفانتس و كارلوس فوينتس

يعتبر كارلوس فوينتس أن سرفانتس أهم كاتب لديه، ويقول حول ذلك: " هذا التبع المتدفق الذي لا ينضب أبدا هو صاحب المسيرة الحقيقية للرواية، وهو الجذر الأصلي لهذه الشجرة السردية الوارفة بشكلها التي هي عليه ومضمونها الموجود تقريبا في جميع النصوص التي نقرأها في هذا المجال، إنني أقرأ " الدون كيشوت " كل سنة باستمرار، وفي كل مرة هي قراءة مختلفة بالتبعية لي، وجدت في هذا الكتاب الحرية للتعبية الأجناس السردية فيه: رواية الفروسية، رواية الحب، الرواية البيزنطية، الرواية داخل الرواية. في أحد مشاهد الرواية،

لأمريكا اللاتينية، لقد كان محقا أكثر مما كان يعتقد، واستلرد فوينتس في أجابته حول هذا السؤال بأن الجدير بالملاحظة اليوم، ليس حيوية الرواية الجنوب - أمريكية فقط، إنما حيوية الرواية العالمية " هي ما تجليه من أفريقيا السوداء، والمغرب العربي والمستعمرات الفرنسية والإنجليزية القديمة، إنها ولادة ما يسميه " جوته " أدب العالم "، ونجد في هذا الأدب للمرة الأولى، جانبية ما قد يكونه القرن الحادي والعشرين. واعتقد أن هذا القرن سوف يركز على علاقات إجمالية دون التوضيح بالاسهامات الخاصة بكل ثقافة.

ولكن دعني أقول عن السؤال الذي يجب أن يصل هنا، هو لماذا لم تكن الرواية موجودة هنا في هذه الأرض؟ إن عدم وجود حد روائي مذهل في أمريكا اللاتينية هو القريب، فالرواية هي الوحيدة القادرة على كسر حاجز الصوت، وعملقة التأوهات التي تضع بها أمريكا اللاتينية، ودعني هنا استعبر بعض الكلمات التي تحدث بها الروائي الأرجنتيني " أرستو ساباتو، يقول ساباتو:

أيامنا طويلة هنا، في بيونس آيرس، وفي بوجوتا، وفي سانتياجو، وفي سان سلفادور، بل في أمريكا اللاتينية كلها، ففي هذه القارة، ملايين من البيوت بلا جدران ولا سقف، وفي ظل هذه البيوت يعمش الملايين من البشر،

حيا من سكان العاصمة مكسيكو سيتي وشخصياتها التي عاشوا فيها منذ ثورة عام ١٩١٠، كما صدر له بعد ذلك رواية " الضمير الحي " عام ١٩٥٩، وفيها يقوص فوينتس في واقع خلفية لشخصية قروية من شخصيات رواية السابقة بأسلوب قصصي أكثر مباشرة وتوازنا مع الواقع. وتعتبر روايته " موت أرثيميو كروز " الصادرة عام ١٩٦٢، هي أهم إنجازاته الروائية، بعدها جاءت مجموعة " نشيد المعيان " ١٩٦٤، ثم رواية " منطقة مقدسة " ١٩٦٧، و " عيد ميلاد " ١٩٦٩، ثم " منزل بباين " ١٩٧٠، و " أرضنا " ١٩٧٥، و " عائلة ناتية " ١٩٨٠، ثم تأتي رواية " كريفكو المعجز " ١٩٨٥، لتعقق لفوينتس مجدا آخر في هذا المجال، أنتمها برواية قصيرة من نوع التوفيل هي رواية " أور "، ترجمة صالحي علماني، وقد نشرت بمجلة الكرمل، ع ٢٢/٢١، ١٩٨٦، ورواية " كريسيتال نونامو " ١٩٨٧، و " كل القطط، خلاسية " ١٩٩٠، كما صدرت له رواية للغة الإنجليزية هي رواية " المرأة المدفونة " عام ١٩٩٤، وكتاب " الحلة على أمريكا " ١٩٩٤، ورواية " الزمن المكسيكي " ١٩٩٥، ثم مجموعة قصصية تحت عنوان " شجرة البرتقال "، ودراسة في " القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية " ١٩٧٠، ثم كتاب " سيرفانتيس " وهو عبارة عن كتاب في نقد قراءة سرفانتس ورائعته دون كيشوت وضع فيها فوينتس كل آرائه نحو الرواية، وتجربته مع كاتبه المفضل.

وحول سؤال وجه الى كارلوس فوينتس حول مركز النفيان الروائي، والبرورة السردية الأكثر تميزا، وهل هي موجودة اليوم في أمريكا الجنوبية؟ ويرى فوينتس في أجابته أن المسألة أبعد من ذلك وأوسع، إن مفهوم " المركز " براهي أصبح باليا، يقول: " كان الناقد الفرنسي روجيه كايوا يقول أن رواية النصف الأول من القرن ١٩ كانت ملكا لأوروبا، ورواية النصف الثاني لروسيا، ورواية النصف الأول من القرن العشرين كانت للولايات المتحدة الأمريكية أما رواية النصف الثاني فهي

أعتقد أن
على الأديب
أن يكون قابلا
لدفع الثمن
غالبا، لاختياره
مهنة الكتابة

ثلاثين عاما هي إحدى الصواعق التي تقجرت فيمت هذه الحركة التي بهرت العالم الأدبي.

سردياته

وفي سرديات فوينتس تنبؤ مواسن الولع بالحرية هي كل نسج هذه السرديات، كما تكمن في توجهاتها وأحلامها وطبيعتها رغبة فوينتس في أن تتحرر أمريكا اللاتينية كلها، وتردد من داخلها مدينة فاضلة يتم تحتها الجميع بالخير والحرية والطمأنينة والحياة الرغدة السعيدة.

في رواية "عرش النسر" يتبدأ كارلوس فوينتس بالعودة الى الوراء حيث يجسد واقعة تحدي رئيس المكسيك لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية تجاه دول أمريكا اللاتينية، فيطالبها بالانسحاب من كولومبيا، ويمنع تصدير النفط إليها إلا إذا دفعت سعرا أكبر من هذا الذي تدفعه. وترد أمريكا بقطع نظام الاتصالات مع الأقمار الصناعية في مكسيكو سيتي فتتعمل وسائل الاتصالات في المدينة فيتوقف كل من الهاتف والفاكس والبريد الإلكتروني، وتعود الرسائل مرة أخرى كوسيلة وحيدة للاتصالات. وتبدأ سلسلة من المؤامرات على رئيس المكسيك كرد فعل لمغامراته وعفاده وتحديه. يكتب فوينتس روايته على شكل رسائل يكوها السياسية هي معجونه الرئيسي، الطمع هي السلطة، المتأمرين يتجهون في الوصول الى "عرش النسر". حيث الرئيس المتعب من صراعه مع ايدولوجيته من ناحية ومع مرض السرطان من ناحية أخرى.

وكما شكلت شخصية الحكاتوار، الجنرال غالبا، محورا للمعدي من الشخصيات الروائية في أدب أمريكا اللاتينية (كما لدى أستورياس وساركييز وفراجاس يوسا) لعبت شخصية الصحافي الإنترناي دورا في العديد من الروايات خاصة عند فوينتس الذي استخدمها استخداما

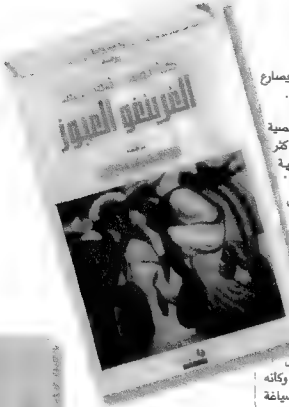
تنبؤ في سرديات فوينتس مواسن الولع بالحرية، كما تكمن في توجهاتها رغبته في أن تتحرر أمريكا اللاتينية كلها

في جامعة "الكلاسي هيناريس" حضرها عدد كبير من رجال الأدب والسياسة في أمريكا اللاتينية وقد ألقى فوينتس كلمة عبر فيها عن هويته الأدبية والإنسانية والقومية قال فيها: "إذا كانت هذه الجائزة التي تشرفتني وأقدر قيمتها تعتبر خير جائزة تمنح الى كاتب بلقيا، فإن هذا يرجع الى هذه الجائزة مشتركة. أنا أشارك في جائزة "ثيريانتيس"، أول ما أشارك، وطني المكسيك، وطن دمي وكذلك وطن خيالي المتصارع دوما، المتناقض أبدا لكته متعلق بأرض آبائي. المكسيك هي تراثي، بيد أنها ليست موضع عدم اكتراثي، إذ أن الثقافة التي تمنعنا معنى واستمرارا فهي شيء أكيد أناله كل يوم في حدة وليس في راحة. إن أول جواز سفر حصلت عليه كوني مواطنا مكسيكيا، لم انله بتشاورم السكان بل بتفاؤل النقد. لم تكن لدي أسلحة للقيام بذلك غير أسلحة الكاتب، الخيال واللغة". لقد كانت سرديات كارلوس فوينتس هي الفصيل والفارق في حياته الإبداعية، وهي التي شكلت من شخصيته الإبداعية حياة خاصة أوصلته الى جائزة ثيريانتيس وجائزة الرواية السردية التي استطاع أن يحقق من خلالها هويته المكسيكية الحقيقية التي قال عنها وزير الثقافة الأسباني "خابيير سولانا" Javier Solana: "إن كارلوس فوينتس يعتبر أحد المجددين في الرواية الأمريكية الأيبيرية الحالية. إذ أن النجاح الباهر الذي أحرزته روايته الأولى "أكثر المناطق شفافية" التي ظهرت قبل

يدخل "الدون كيشوت" الى مطبعة - إنها المرة الأولى التي تظهر فيها مطبعة في رواية - أين كانوا يطبعون كتابا مثلا مثل "الدون كيشوت" هذا هو التراث الأدبي حين يتحول الأدب الى خيال دون أن يزعم أنه الواقع، بين سرهانتس وستورن وبيدرو، هناك استعمارية، نجدها فيما بعد في ادب أمريكا اللاتينية كلها بدءا من أعمال الروائي الكبير الوحيد اللاتينو أمريكي في القرن التاسع عشر: ماتشادو دي أسيس، وقد تعلق بهذا التراث بعد ذلك جورج لويس بورخيس وكتاب آخرون من قازا. لا شك أنني واحد منهم. وترحل الرواية للابد على طريق دون كيشوت، من أمان المتشابه الى مغامرة المخطئ، هذا هو الطريق الذي سلكه دون كيشوت والذي أريد الرجوع اليه. لقد قرأت روسو، أو مغامرات الأنا، وقرأت جويس وفوكتز، أو مغامرات النحن، وقرأت سرهانتس أو مغامرات الهو الذي سماه الكسول، القارئ الودود، كما قرأت رامبو في ردأ من الفن، وفي نور من الحماسة، سألته أمه عما تقول ضميده معينة من قصائده وأجاب: "أريد أن أقول ما تقوله هنا، بمنهاا الحرفي، ويكافة المعاني الأخرى". أصبحت مقولة رامبو هذه قاعدة غير متحيزة لي ولما كتبتها جميعا اليوم، كما أن القوة الحالية لأدب العالم الأسباني، الذي أنتمى إليه، ليست مغايرة لطريقة الفهم التي يمنيا رامبو بقوله: قل ما تمنعه، حرفيا وبكل المعاني الأخرى. وقد قال كل كتاب أمريكا اللاتينية ما يريدونه واعتقد أنه قد وصل الى الدنيا كلها وفهمته ووعته جيدا ، بل وبدأت في تقليده. وقد سمعت أن أدباء كثيرين من الولايات المتحدة غارقون الآن في قراءة مايلو فارغاس يوسا وخوليو كورتازار، وجابرييل جارسيا ماركيز وأصعالي أنا أيضا. إن هذا شيء لا يثير دهشتي بمقدار ما يثير سعادتي، لأنني كنت أدرك منذ البداية أن تقدم الفن وتطور، لا يمكن أن يتم دون حدوث تقابل متبادل بين الشفاهات. وقد حصل فوينتس على جائزة سرهانتس للآداب وجرى تسليمه الجائزة في حفل مهيب جرى

لورانس





هي قضيتة الفردية التي كان يصارع من أجلها في ميكافيلية مفطرة.

من خلال تجسيد هذه الشخصية الصحافية الانتهازية التي كثر وجودها في الرواية الملهمة والغريبة - "اللس والكلاب" لتجيب محفوطه "الرجل الذي فقد ظله" و "زينب والمرش" لفتحي غانم - أصبحت شخصية أرثيميو كروز واحدة من أغنى الشخصيات وأكثرها جدلية في أدب أمريكا اللاتينية بل في خارطة الأدب العالمي.

كما يبدو كارلوس فوينتس في روايته "الفريغو المعجوز" وكأنه يستشعر معنى الثورة، ويميد صياغة واقعها المتخيل من أكثر من زاوية، وفيها تتجلى فكرته الإبداعية في كتابة نص يستقي من التاريخ تفصيلا صغيرا وهو "اختفاء الكاتب الأمريكي أسبروس بجرس في المكسيك إبان الثورة" ليشيد من هذه التيمة علما يكشف من خلاله الواقع وتجلياته الآخذة في التماهي والتضاعف على نحو ينذر بالإنفجار. كما يكشف عن حيوات ذات طابع خاص ينسجم مناخه بالتحدي وينزع إلى الثورة على مظاهر الظلم والقهر والتفتت التي تمارسه الدول الإستعمارية على بلدان أمريكا اللاتينية، وهذا ما أشار إليه خوليو كورتازار في معرض حديثه عن الرواية الثورية: "ليست الرواية الثورية هي فقط تلك التي يكون لها مضمون ثوري، بل هي تلك التي تحاول

خاصا كشف من خلاله طبيعة الدور الذي تلميه هذه الشخصية في الحياة السياسية والإجتماعية، وهي رواية المهمة "موت أرثيميو كروز" يصعد فوينتس حياة شخصية "أرثيميو كروز" المصعابي الذي شارك في الثورات المكسيكية قبل أن يتحول إلى الصحافة، ويتمحور الشكل السردى لهذا النص وأرثيميو على فراش الموت محاطا بأفراد أسرته وبعض الأطباء، إلا أن هناك شخصا آخر غير مرئي لا يراه سوى "أرثيميو كروز" نفسه، يراه ويتحدث إليه، ويبدلي أمامه بكل أنواع الاعتراقات، وما الرواية كلها سوى هذه الاعتراقات، تبدو في البداية وكأنها مناجاة طويلة يحدث بها أرثيميو نفسه مستعرضا ماضيه بكل ما يحمل، لكن سرعان ما يفوض المتحدث في حوار مع "آنا الأخر" ذلك الشخص الخفي الذي هو "توأمه اللدود" أو قرينه، أو ضميمه الذي استيقظ فجأة، والذي لا يتوقف من توجيه اللوم والتعريض إليه، مستعرضا معه ذلك الماضي، والحقيقة أن كل التهم وضروب اللوم الصادرة عن هذا "الأنثى الأخر" إنما هي محاولة من أرثيميو لمسك مزيد من الاعتراقات حول ماضيه، وتوجيه اللوم إلى ذاته، ومحاولة تبرير مآزساته بكل وسائل التبرير، ومحاولة رسم صورة ترضية ذاتية لذلك الماضي، فقد مر أرثيميو في حياته بالعديد من المواقف الصادمة كان أولها فقدته حبيبته الحساناء "رجينا" بعدما تحول للوصول إلى مراكز السلطة بشراة غير عادية، وبدأت مسيرته تجاه النجاح، وصار هذا النجاح والاستهلاء على السلطة

تؤير الرواية ذاتها شكلا ومضمونا". وهو ما فعله فوينتس في العديد من نصوصه الروائية، إذ اتسمت أعماله السردية بنوعية خاصة من الرؤية التجريبية، وجلوها نحو الواقعية النقدية. كما أن أهم ما يميزه عن كتابات معاصريه هو شدة حماسه للقوى الخفية التي تكمن تحت سطح الكبت الذي يستشعر المجتمع في أمريكا اللاتينية. وتنفعه في النهاية نحو كارثة الطوفان، وبهذا المعنى فإن إنتاجه ليس عميق المغزى فقط، لكنه نموذجي في حد ذاته أيضا.

• كاتب من مصر

المراجع

• أدب أمريكا اللاتينية، فاضل ومشتكلات (القسم الثاني)، تسليق وتلفيح سيران فرالديت مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم لغره،

الكويت ١٩٨٨

• ملاحم من أدب أمريكا اللاتينية، "الروية كودجا"، يسر عبد الفتاح، دار فكتور الأدبية، بيروت، ١٩٩٤

• أدب أمريكا اللاتينية الحديث، د ب عافرة، ترجمة محمد جعفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦

• عرف بلا حذر، "أوب هذا قلب بشر لك؟" (حوارات) ترجمة وتقدم هانس فركوج، در أرمة للنشر والتوزيع، عنتاب، ٢٠٠٠

• الثقافة العالمية، ع ٤١، يوليو ١٩٨٨ ص ٢٠٣

"العطر" عن رواية باتريك زوسكيند

قصة القاتل الذي صنع "أكسير الحب" من أجساد ضحاياه

بشير المصلي

واغريدا وأطلق الكاتب الأناشي الشهير بالرواية زوسكيند على تدويل روايته الرائجة عالميا

العطر، قصة قاتل إلى فيلم سينمائي بالأسم نفسه جاء أوروبا في إنتاجه وعاصره في (١٦٦ دقيقة) وكلف نحو ٦٢ مليون دولار. ويبدو أن العرض كان مغريا لزوسكيند بعد أن كان ممتعا عن بيع حقوق إنتاجها سينمائها منذ صدورها في عام ١٩٨٥، والرواية التي ترجمت إلى العربية منذ سنوات ترجمت أيضا إلى نحو أربعين لغة عالمية، وجلبت المير للشرق وكاليفيا ملايين القراء والدولارات أيضا، وفي رواية عظيمة في قصتها وحكيها، اقتبس وتدور أحداثها في القرن الثامن عشر في باريس حيث جان باتيست غرندويل الذي يمتلك مهارة لا توصف في معرفة الروائح والظهور وتصنيفها وكيف ضا مهووسا بجمع عطر ساحر من أجساد النساء وهذا الأمر حوله إلى مجرم خطير.

١٧٦٦ باختطاف الصبايا الجميلات في "غريسي" وقتلهم ويبدأهم الاستنكار بالعودة نحو مشربن عاما إلى الزواج حيث ولد في حي باليس في باريس ملهى بالروائح العظيمة للسلوك اللذيق والنفائات المتراصة وزواج البشر وفي اللحظات الأولى تولدته تنشق بأفقه روائح ما حوله ويبدأ أنه يمتلك أفقا لا يجارى وتنشقت اللقطات السريعة المتقطعة لثلاث الأسياء وروائحها، فيبدأ يتقلنا

الرواي للأحداث بصوته إلى بعض مقاطع الرواية التي كتبها زوسكيند عتاشوا مع المشاهد البصرية التي تعبر أيضا بطريقتهما الخاصة عن الحكاية، ولكن دور السراوي هنا يربط ما بين الحكاية ويقدم تعليقاته عليها، وهو دور أساسي ويساهم في

تلك اللقطات الإبداعية التي تخفي المزيد من الجماليات والقصص عميقا في النفس البشرية، ولا يملك المرء سوى أن يقع في عشق العملين معا، ولكن الرواية تظل الأقدر على ادخال القارئ في عوالمها الفنية وتحليقة بالخيال الجامع ومشارقته فيها

مفكرة بأسة وأنت حاروت بينا الفيلم من نهاية حكايته أي منذ اللحظة التي أدين فيها غرندويل (الممثل البريطاني دن ويشاو) في عام

لها رواية تأخذ الروائح والعطور فيها دور البطولة ومن يقرأها ثم يشاهد الفيلم الذي أخرجه الأناشي توم فايكور بعد أن أخرج كان حريصا على الإخلاص لأحداث الرواية قدر الإمكان مع الانتباه إلى اللغة البصرية السينمائية والتصعيد الدرامي، ولواحد مثلي عشق الرواية وانحرفت عميقا في وجدانه، وشاهد الفيلم متعلبا إبداعات التصوير والإخراج والموسيقى سيجد أن العملين (الرواية والفيلم) يحملان

شعباً، وتواصل الأحداث لتتوالى
 التي تلك السنوات المصعبة التي
 قضاهما يتيماً في مهنة مدام جيلارد
 (سيان ثوملس) وكيف باعته بفرنكات
 معدودة لبداغ قاس حيث قضى فترة
 طويلة تتعامل مع الجلود المتراكمة
 وروائحها المروعة، وقاده عمله يوماً
 إلى السوق المزدهم بالبشر وكان
 ينتجع روالهم، وقد اندهل لتشفه
 لروائح جديدة، وتبع رائحة فتاة
 تباع الخوخ (كارولين هيرفارف)
 وكانت أولى ضحاياه، وعبر مشاهد
 بصرية مؤثرة نرى غرينولي يتشقق
 أجزاء جسده الماري ويحتفظ في
 ذاكرته بهذه الروائح الجديدة المحيرة
 للبشر، وفيما بعد نراه يتعرف على
 بلع عطر ومخترع لوصفات شهيرة
 هو بالديني (داسان هوفمان) الذي
 يمانى الركود في تجارته والإحياء
 بسبب عدم قدرته على إيجاد عطر

إشياء الفيلم وجعله
 شيئاً عبقرياً
 لمن لم يقرأ الرواية،
 وتعرف المشاهدين
 هنا على طفولة غرينولي
 ويومه فقد تركته أمه منذ
 وضعته، وفيما هو يطلق
 صرخته الأولى قائد أمه إلى
 المشنقة كما يقول النص المسموع
 المأخوذ من الرواية، وهنا يظهر لنا
 بشؤمه وخطورته منذ وعى "أنه"
 كل ما حوله من روائح، وصار يميزها
 ويتشققها بلذته، وكأنه يتناول طعاماً

في المفقودة ونقل يبحث عنها فهي
كبالاستمارة، ولكن صاحب الأذنين
الضارقي يريد المزيد لمحاولة إنتاج
أصم عمل عرفت البشرية فيسافر
إلى عاصمة المعلوم في أوروبا
حينئذ "غريسي" وهناك يتعلم
المزيد برعاية مدام أرفونفي
ولكن شفقه بالمطور يجعله
يبعث عن تطوير روالج
البشر ولا سيما الفتيات
الجنسالات لا يبدأ
بغفلته والحصول
على روالجين
ووضمها في قوارير

الملك غريسي: المطور المازيحيان
ولكن غريسي ومعارفه الخارقة عن
الروالج وتغييرها حطته قريباً من
بالديني بل هاملاً لديه يتبادلان
الخبرات، ويبدو غريسي موهوساً
بمعرفة أسرار حفظ روالج الأشياء
كلها، ويعرفه بالديني على أسرار
التقارير وأسمااء الأزار، فيما يقدم
له غريسي وصفات لا تنتهي لمطور
جديدة أعادت الحياة لتجارته البالد،
ولدى حيث وصف بالديني المظهر بأنه
يشبه السلم الموسيقي وأنه يتكون من
17 درجة وأن الدرجة الثالثة هشة

البريطاني وينادونهم أنه غير معروف وما زال في الخامسة والعشرين من عمره إلا أنه استطاع أن يدخل إلى أعماق شخصية غرينولي ويتقمصها ضاماً، وسامعت ملامحه القاسية والساذجة معا على ذلك، ونذا كما لو أن زوسكيند كتبها له أساساً، أما الممثل الأمريكي المعروف داستن هوفمان فهو أيضاً استطاع ببراعة أن يلقي دور بالغ العطور ومخترعها جويسبي بالديني، ويقيع الأذوار قام بها ممثلون ألمان وفرنسيون وبريطانيون أيضاً، وهذا يتوافق مع الانتاج المشترك لهذه الدول لهذا الفيلم الذي انطلق خلال شهر أيلول الماضي في ألمانيا أولاً واستطاع أن يجلب ثلاثة ملايين زائر خلال الشهر الأول من عرضه، إضافة إلى أنه من المتوقع أن يتخطى في الحصائد العالمية يوم السابع والعشرين من شهر كانون الثاني ٢٠١١ أي مستوحياً مع عائلة تيد الميلا، فيما سبق قراصنة القرص الذي في دي الصالات ووزعوا نسخاً هائلة من الفيلم، ويؤمن المنتجون على ١٥ مليون قرابة أوروبي كانوا قد اشترى الرواية وغيرهم الكثير تبشيراً بالفيلم القوي الصوتي متجاهداً في فرنسا وإسبانيا وألمانيا وبرشلونة.

لقد استطاعت جهود فريق الفيلم أن تنقل لنا أجواء باريس في نهايات القرن الثامن عشر وما يهيم فيها من أحداث، وبت الأمان والألبسة والأجواء مقننة تماماً وطبيعية ولا دور للمؤثرات الكمبيوترية فيها، فيما تتناغم الموسيقى مع الأحداث، ويحق لروائي كبير مثل زوسكيند أن يفرح لدى إخلاص الفيلم لروايته، وإلى أنه سيساهم من جديد في زيادة عدد قرائه ودوراته أيضاً، وهنا لا بد أن أذكر أن الروائي في العالم العربي يدفع الكثير من روحه وماله لأجل كتابته فيما لا يتناهى غالباً إلا للصود والتجاهل والإحباط...!

* كاتب وصحفي عربي
yahqaissi@gmail.com

كثيره بالملات كلما عرفوها الصينيا بكل تلك الجراة

في سياق ذلك نتعرف على دور التاجر اللبيل الطوفير ريشي (الآن ريكمان) الذي يحاول إنقاذ ابنته الجميلة لورا من القتل المخطط، وتساعد هذه الحكاية البوليسية الطابع في إلقاء الضوء الترقب على أحداث الفيلم، فالرجل متتبع يار هذا القاتل جهوس بالجمال وأن ضحاياه يقين عذراى ولهذا فلمة سيد غير جنسي القتلون ويلونه تحليله هذا السى الجديد بالمشة بعداً ولكن الضف القاتل تبعته عبر مسافات بعيدة، وكانت لابنته بالمرصاد.

مباشرة بهرية شائعة

رغم أن رسالة زوسكيند الكلاسيك (يعيش في ميونخ) في روايته تشير إلى أن هذا القاتل المقتري هو ضحية في النهاية تطوره المأساوية وأنه لو وجد الحد عند البداية لما أصبح مجرماً، ثم أن هيرترته في صنع المعلوم قاذته إلى البحث عن (كسبر الحب) الذي ما إن يضع منه قطرات حتى يقع الطامة والخاسرة في حبه وتلايم نخل اللين كانوا حشمت عليه تحولوا في تحملك إلى الإلدة بد قسري، والشطرنج كتحفص والقيس، لقد وجد غرينولي في العطر ما لم يجد في الحياة فالحب يحترقه وينظر له نظرة دونية، ولعل المشاهد الختامية تعبر عن خلاصة ما وصلت إليه فالرجل أراق قطرات المعطر كلها فوقه، فانقض الناس متهاقن عليه (ومن الحب ما قتل) وأيا كانت الحكاية وتفاصيل حيكته وما وراءها من إشارات، فإن المخرج تليكون قد استطاع أن يعد مجموعة من الممثلين المتميزين لأداء هذه الأدوار بكل اقتدار، فالمثلث الرئيسي

رشة متفاد، الفسيلية ابدها لنا المخرج لذلك القاتل وهو ينتزع روائح ضحاياه وهي ملازمة ويقطرها في زجاجات خاصة حتى ضح أهالي فريس من الجرائم الفامضة والقتل المتواصل لأجمل فتاتهم، والبقية معروفة في الحكاية عبر القبض على غرينولي ولكن بعد أن يكون قد صنع خطره



العناصر الخفية، ولعل المشاهد الختامية للفيلم حينما يجتمع الأهالي الساخون لحضور ضحية، تعبر تماماً عن روح ما كتبه زوسكيند ووصفه الشائق لها، وكيف أصبح القاتل قديساً ينظرهم حينما يرش عليهم قطرات من عطره هذا بل يصابون جميعاً بالتهتك وحالة من الاستلاب لا يستطيعون لها صدا، ويحفل الفيلم في تلك اللقطات بمشاهد عري كاملة لجميع بشرية

هوية شخصية تظل من هذين الإقاعين، أو هذا الإقاع المتشابه...
على أي إقاع ولد السمرة، وفي أي مكان؟ تاريخ الولادة ١٩٢٣/٤/٢٠،
ومكانها قرية المنطورة، وهي قرية ترتبط بالطريق الساحلي الممتد
بين حيفا ويافا، ص ١٢.

يتناول الكتاب في فصله الأول قرية المنطورة التي سماها السمرة
مهمل الروح وعاشقة البحر، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: «من
حيفا إلى الكلية العربية في القدس».

يبدأ هذا الجزء من الكتاب على هذا النحو: «أنا الآن في حيفا، المدينة
الصاخبة، المأمرة بالحياة، فلاح بسيط، خجول، يتحدث بلهجة قروية،
ينطق أحياناً ألفاظاً تثير ضحك الطلبة. وهذا ما كنت أخشاه وأتجنبه.
وكانت المشكلة عندما أبناء القرى كيف تلفظ كلمة «كلمة»، كاف في أولها
وكاف في آخرها، إذ كنا نقول «تشمش»، فإذا ضيقنا الأولى نسبنا
الكاف الثانية فقلنا: «كمتش». أين أنا من هؤلاء الطلبة البادية عليهم
الشمعة والراحة؟ وكان عليّ أن أمسح في هذه المدينة الصاخبة وسعيدا،
وعلمي لم يتجاوز الحادية عشرة» ص ٢٣.

ولم عنوان الفصل الثالث من الكتاب يلخص محتواه، فقد جاء عنوانه
على هذا النحو: «مطلع لم تكسر المأساة: جامعة القاهرة - زمن
النكبة».

وفي هذا الفصل نتعرف إلى ملامح الحياة العربية في أربعينيات
القرن الماضي، وإلى الذين زاملهم السمرة أثناء دراسته في
القاهرة.

وما إن نتعرف القارئ إلى مخاض الخمسينيات في الفصل
الرابع، حتى يجد نفسه أمام حديث السمرة في الفصل
الخامس عن «لندن والمستحيل الممكن»، وهو الفصل
الذي يبدأ على هذا النحو: «ما زال السفر إلى لندن
لإكمال دراستي يلح عليّ. ولكن صادفًا هنا قول
إن حب العلم لم يكن وحده الذي يدفعني، فقد
كنت إلى جانب هذا مصمباً على أن أغير من حياتي
هذه الراكدة، إلى حياة نشطة لها دور إيجابي في صنع
مستقبل أفضل. إنه الطموح الذي رافقني طوال حياتي». ص ٧٤.

وأكثر ما يلتفت النظر في هذا الفصل تلك الرسائل التي بعث بها السمرة
إلى زوجته سهام من لندن، فمن خلال هذه الرسائل يكشف القارئ
نعمة الحياة الزوجية السعيدة، كما يكشف أن وقوف المرأة إلى جانب
زوجها في المحن والصعاب يشكل دافعا معنويا كبيرا لتتحقيق الطموحات
والآمال.

وقد جاء الفصل السادس ليعدنا عن الكويت ومجلة العربي، ودور
السمرة في تأسيس هذه المجلة، والوصول بها إلى الانتشار الواسع في
العالم العربي. وفي الفصل السابع نتعرف القارئ إلى الحياة الأكاديمية
في الجامعة الأردنية، بينما ينتقل الفصل الثامن بالقارئ إلى «دهشة
الطواف في المملكتين العربي والعربي».

وفي الفصل التاسع نتعرف إلى جولات السمرة في الشرق الأقصى، أما
الفصل العاشر فتتحدث فيه إلى السمرة بعد أن أصبح وزيراً للتقافة،
وتجربته الشخصية في هذا المنصب الجديد.

وقد انتهت الكتاب بشهادات وآراء في الدكتور محمود السمرة كتبها عدد
من الأكاديميين والمبدعين.

ولعل جملة القول في قول السمرة: لقد علمتني الحياة أشياء كثيرة...
كثيرة... علمتني سر السعادة التي قد يبعث عنها الإنسان طيلة حياته...
هنا يجدها، وقد يصيبه الهم مرة بأن أهم أسبابها الثراء ومرة بأنه
المنصب الزمعي أو المركز الاجتماعي، فلا يجدها في أي منها. ولكني
تجد هذه الرحلة الطويلة لتجالة على يقين بأن القلوب السعيدة، هي
القلوب المأمرة بالحياة.



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«إقاع المدى»

للدكتور «محمود السمرة»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت،
صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «إقاع المدى» للدكتور
محمود السمرة. والكتاب عبارة عن سيرة ذاتية،
يختصر من خلالها السمرة رحلة ثمانين عاماً في
البحث والعلم، واللموح، والمناوأة وحكمة الإنسانانية.
هكذا، يتواضع العالم وحكمة الفيلسوف بروي السمرة
سيرة ثمانين عاماً بمائتي صفحة، وفي منه قول
غابرييل غارسيا ماركيز «الجهالة ليست مثلاً يعيشه
أحدنا، وإنما هي ما نتذكره، وكيف يتذكره لبرويه».

وإذا كان للمكان إقاعه، وللزمان إقاعه، فهما إقاعان
يتقيان عند نقطة ما، وفي لحظة ما... سماها السمرة:
إقاع المدى.

نعم، للمدى إقاعه، ومن هذا الإقاع تتشكل إقاعات
حيواتنا؛ بآزمنتها وأمتكتها، وما من جفاقة تعريف، أو

وقد جاء الفصل الأول بعنوان «الشعر الحديث وإشكالية التقني». أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان «في لغة الشعر وفضاء الأسلوب». وقد حمل هذا الفصل عدداً من المناوئين الفرعية هي: ثنائية الصوت والمعنى في شعر تيسير سيول، ثم أمين شنار والأنزياح والأسلوب، ثم الإيقاع والأسلوب في مثنعات التهمسي، ثم التكرار الأسلوبي في مرابا للملاكمة لإبراهيم نصر الله، وأخيراً الأنزياح الأسلوبي في شجر أسطفاء الطاهر.

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان «الشعر الحديث وفضاء البنية» وفيه وقف المؤلف على: البنية المقطعية في القصيدة المعاصرة، وتداخل الأصوات في بنية القصيدة، ومستويات التماس في شعر التهمسي، ثم مرصد البرغوثي وقصيدة البورتريت.

حمل الفصل الرابع عنوان «الشعر وفضاء الموت». وقد وقف المؤلف فيه على عنوانين هما: فواز عيد وفضاء الموت، ثم فضاء الموت في ثلاثة حملة لحمد التهمسي.

وقد جاء الفصل الخامس الذي حمل عنوان «فضاء الذات وتحولات المعنى» أطول فصول الكتاب من حيث المناوئين الفرعية، فقد حمل المناوئين الفرعية التالية: البعث عن الذات وتحولات المعنى: قراءة في تجربة الاغتراب في شعر عمر أبو سالم، ثم علي فودة: سؤال الهوية وهاجس الذات، ثم عيد الرحيم عمر في مبدل كل ذلك، ثم خالد الصاكت وأنهار الأحلام الكبيرة، ثم ناصر شيانة: لغة الإحساس ومواجس الذات، ثم مازن شديد: الحدة والنفاذ إلى أدق المشاعر.

وقد جاء الفصل السادس تحت عنوان: «الشعر وفضاء النوع»، وفيه درس المؤلف التنوع الأجنبي في شعر التهمسي.

وبما أن يصل القارئ إلى خاتمة الكتاب حتى يجد تخميساً دقيقاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ومما توصل إليه أن الشاعر الحديث بدأ يمي أهمية التقني، وضرورة أن يتجاوب القارئ مع القصيدة، لذا اتجه عدد من الشعراء غير قائل إلى تبسيط لغة الشعر، والاقتراب بها من لغة الحديث اليومي، واقتباس بعض أساليب التعبير الشفوي: كاللغناء التهمسي، والمثلج والكلمة النارجية، والحكاية، والأسطورة المروقة المألوفة، مما يجعل التقني يأنس إلى النص ولا يهين بطول المسافة التي تفصله عنه.

ومما لاحظته مؤلف هذا الكتاب أن أكثر مظاهر الأسلوب في الشعر الحديث وضوحاً هو وفرة الانزياح فيه، والفعل باللفظة عن أصل الوضع، وذلك كله من أجل التوسع الدلالي. وقد بدأ هذا وضوحاً لدى أمين شنار، وتيسير سيول، ومحمد التهمسي، وعمر أبو الهيثم، وغيرهم، فضلاً عن الانزياح في التركيب النحوي، والبنية العروضية الإيقاعية، والبحث عن علاقات جديدة يشقها الشاعر بين أركان الجملة التي تمثل انصرافاً عن القواعد.

ومن النتائج التي توصل إليها الدكتور إبراهيم خليل مؤلف هذا الكتاب: تنوع التجربة المعاصرة شعرياً من حيث المعنى، وتحولاته بين الباطني أو الذاتي والخارجي، أو الموضوعي، هما بين الاغتراب والتحدّي السياسي والإعراق عن الهوية يتنازع ذات الشاعر، مؤكدة سعة التجربة الجديدة، وامتدادها في اتجاهات كثيرة، دفعت ببعض الشعراء إلى البحث عن كتابته تتجاوز المألوف، وتنبذ عن المسائل متخطية طبيعة النوع الأدبي.

جملة القول: في يتلخّص هذا البحث (الكتاب) ما هو جديد، ولعل كل قارئ متمول أو عيول سيلاحظ هذا الأمر.



من معالم الشعر الحديث

للدكتور «إبراهيم خليل»

عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً الطبعة الأولى من كتابه «من معالم الشعر الحديث» في فلسطين والأردن. للدكتور إبراهيم خليل.

ويعدّ الدكتور إبراهيم خليل الذي يعمل أستاذاً للأدب العربي في الجامعة الأردنية واحداً من أنشط الباحثين والدارسين العرب، فقد أصدر ما يتوفى على الثلاثين كتاباً، ونشر عشرات المقالات والأبحاث والدراسات النقدية.

يقع هذا الكتاب الجليل في ٢٥٥ صفحة ويضم مقدمة وستة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

ومؤلف هذا الكتاب الدكتور محمد القواسمة يحمل مدرساً للغة العربية في جامعة البلقاء التطبيقية، وهو معروف بكتاباته القصصية، وكتاباته الروائية، ومقالاته النقدية.

يضم الكتاب الذي بين أيدينا مجموعة من الصور غير الملونة إلى جوار القصص التي أخرجها المؤلف بسجع يضارع القصص المقدمة للكبار. ولعل إدراك المؤلف أنه يكتب للفتيان، أي تلك الفئة العمرية التي تلامس المراهقة، وتبتعد عن عالم الطفولة في الوقت نفسه، كان دافعا لإخراج الكتاب على هذا النحو.

وإذا كان من المناسب أن نقف عند القصة الأولى في هذا الكتاب، فلا بد من الإشارة إلى أن هذه القصة جاءت تحت عنوان «في البيت المهجور»، أي أنها حملت عنوان الكتاب نفسه، كما جاءت في ثلاثة عناوين فرعية هي: القط، الكلب، والديك.

وقد جاء الممدد في هذه القصة على لسان الحيوانات، لذلك نجد القط يتحدث عن نفسه قائلا: «نظرت حولي، كاني أنظر لأول مرة، لم أر غير سيارات تطلق أبواقها، وتفتت دخانها الأسود، وأناس يتزاحمون ويصناهون، وزيوت تطلخ الشوارع والأرصفة. قلت في نفسي: كيف قضيت تلك السنين من عمري في هذا المكان؟ لا شك حتى الكلاب تكره أن تمش فيه» ص ٧.

ومن الواضح أن موضوع هذه القصة هو التلوث، هائل قط يكره أن يرى مدينته ملوثة على هذا النحو، لذلك نجد يقول: «فكرت في الهرب، على كل حال، لن يسأل أحد عن قط أين ذهب، أريد أن أعيش في هدوء وراحة بال، في مكان لا أسمع فيه غير حفيف الشجر، وتفريد اليلابل، وخرير المياه».

بعد ذلك نجد القط يطلق بحثاً عن مكان غير ملوث، غير أنه يفشل في أن يجد مثل هذا المكان، ولعل الجواب كان قد جاء على لسان الديك الذي رفض أن ينهب مع القط للبحث عن مكان غير ملوث، وقال: «أين نذهب؟ كل الأمكنة ملوثة. لا أريد أن أموت مثل الحمام، ساعدو إلى صاحبي المهجور، وأمضي بقية حياتي فوق سطح بيتها. سأتحمل ضجيج المدينة، ذلك الأفضل من أن أموت في مزيلة».

وفي المقطع الثاني من هذه القصة التي جاءت بعنوان «الكلب» نجد اهتماماً من الباحث بفكرة التلوث أيضاً، لكنه يضيف إلى هذه الفكرة فكرة جديدة وهي الفرق بالحيوان، لذلك يبدأ الكلب في القصة حديثاً على هذا النحو: «رطبني صاحبي بياب بنائتي كي أحرصها من الغرياء». قمت بواجبي بأمانة وإخلاص. لم يعرف سكان البناية أهميتي، فصاروا يلقون الزبالة حولي. أخذت في التباغ فشكروا لصاحبي قبل بضريتي. كيف امتنع عن التباغ والناس يرموني بملب الصفيح الفارغة، وقشور البطيخ».

وبذلك نكون المؤلف حريصاً على أن يُمَيِّز القيم الإيجابية في نفوس الفتيان، ومنها المحافظة على البيئة، والفرق بالحيوان. وقد التزم الدكتور معتمد القواسمة في هذا الكتاب، أو هذه المجموعة القصصية، بالترتيب المنطقي للأحداث، كما التزم بالتعامل مع الزمان بين الزوايا التي تتسلسل الأحداث فيها تسليلاً منطقياً، أما الأماكن فجاءت في أغلبها أماكن مفتوحة لتتسجم مع الفضاء الواسع لإيصال الشخصيات. شخصيات هذه المجموعة القصصية ذات اللغة اللوحية والدالة في الوقت نفسه.



«في البيت المهجور»

للدكتور «محمد القواسمة»

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «في البيت المهجور» من تأليف الدكتور محمد عبد الله القواسمة، والكتاب عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة للفتيان.

يقع الكتاب في (٧٥) صفحة، ويضم ثلاث عشرة قصة. هي: في البيت المهجور، هروب الكلب، الكفوف البشيرة، حلم خروف، شجرة العنب، لمبة الصمصمارة، صداقة الصمغور والخفاش، عش الصنابير، الديك والحمامة، نصيحة صرصور، الكلب والأرانب الثلاثة، والسراج.

أكثر من ذلك، أي بمعنى آخر التمسقت نظريات التطور في أغلبها بفكرة التحول من ثابت إلى متغير.

وتخبرنا الباحثة أن دراساتها تعد الأولى بخصوص الفنان سعد الطائي، وذلك إسهاماً منها في تحليل متغيرات الحركة الأسلوبية لفنان يمكن أن يحتل مكانه في الموضوع المتقدم لفناني العراق.. فنان له إسهامات مهمة في بناء الحركة الفنية التشكيلية العراقية. وترى الباحثة أن هذه الدراسة ضرورية لكشف مكان التمثول لحركة الفن التشكيلي العراقي المعاصر بوصفه واحداً من أهم الفنون

وجزءاً من حركة الفن التشكيلي العربي والعالمي. وقد توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج والخلاصات، ومن هذه النتائج أن مشكلة التعبير في العمل الفني التشكيلي، الذي يتسم بأساليب الحداثة في نظم الإظهار والتعامل مع مادة أو خامات العمل ذاته أو أنظمة الاتجاه الشكلي المختلفة لفنون الحداثة، من أخطر المعاليمات التي تجعل الفنان في موقع الإبداع والإتيان وتحدد مستوى الأثر في المتلقي، إذ أن التعبير هو الظاهر الفني للانعزال.

وعليه نجد - كما تقول الباحثة - أن مشكلة التعبير تتطرق من آلية التركيب الواضحة بين التصور المثقل وبين نظام إظهار هذا التصور في مادة ما بطريقة ما بحيث تحقق كل هذه العلاقة التي لا تظل من جدل وإثارة مشابهة أو حتى متضادة لدى المتلقي وهذا يعني ضرورة وعي الفنان الذي يصنع من فنه تعبيراً شهماً للمتلقي بالأسس والمرجعيات السيكولوجية والسيكولوجية

لدى المتلقين الذين يتعامل معهم. وترى الباحثة أن الفنان موضوع البحث يسعى إلى الكشف عن مرجعيات التعبير التي يقيم على أساسها عمله الفني، لذلك تجد الفنان يتناول مظاهر اجتماعية تميزت بها بيئته الجغرافية والاقتصادية، فكان لها أثر واضح في انكسارها التعبيري في مجموعة أعماله الفنية لفترة الخمسينيات والستينيات، فضلاً عن محاولة استبدال الحدث الشكلي لتعبير مستقر وراء الظاهر، نجم ما يمكن أن يكون نوعاً من

التصديق التحليلي التركيبي الذي لا يخلو عن التهمك من مظاهر الحياة السائدة بنقد مستتر لهذه الظواهر، وهذا ما نجده في لوحات النساء بالمدينة العراقية، وأبحاث النساء الذاهبات إلى السوق، وأفراحات كما في لوحة (نساء وأطفال).

ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة أن الفنان سعد الطائي استطاع أن يحقق توافقاً بين التشخيص والتجديد في العمل الفني الواحد، من خلال علاقة الكل بالأجزاء والعكس صحيح.

وكان من مظاهر التحول في أسلوب الطائي - كما تقول الباحثة - ذلك الانشغال الواضح في الألوان، وزعم الألوان البراقة في اللوحة، وموزون واضح للأصغر والبني في لشماله الفنية، بينما نجد ملهات اللون الأزرق بشكل واضح في أكثر أعماله في الثمانينيات، إلا أن الأمر يختلف في فترة التسعينيات وما بعدها، إذ نجد رجوعاً إلى

ما يمكن تسميته بالميلانية اللونية. وتجدر هذه الحقيقة - برأي الباحثة - بإفصاح واضح للتشخيص البشري، والتأكيد بصورة واضحة على تكوين الجماد كالقلمات والمنافذ أو حتى التكوينات المعاصرة التي لا ترجع إلى الأبنية الاقتصادية، بل إلى تكوينات من الخطوط المقاطعة مؤكداً على السطوح في الشكل، ويكون هذا الشكل في ذاته متداخلاً وتعددياً.

وأخيراً، يجد القارئ في اللوحات التي أوردها المؤلف في نهاية كتابها ما يوجه على مغاية بعض أعمال هذا الفنان، والتأمل فيها.

♦ كاتب وإكاديمي أدبي



«التطور الأسلوبية»

«إخلاص السياسي»

عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد: وضع من مشوريات وزارة الثقافة العراقية لتسليمه رسائل جامعية، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «التطور الأسلوبية في رسومات الفنان سعد الطائي، للباحثة إخلاص السامراني». يقع الكتاب في (٢٤٠) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملحقاً ببعض الرسومات.

وتجد الباحثة تحريراً في مقدمة كتابها أن موضوع التطور من المواضيع القديمة، المركبة التي استطاعت أن تحصل على معاهمة عدة، اختلف بعضها إلى درجة التباين الشديد، وتشابه الآخر إلى درجة التبع بين الأصل وصورة المستخرج، إلا أن فكرة التطور وظهوره أصبحت في أعماله الأعمى بالنسبة للجمع البصري، وعلى جانب زمنية لا تحسب بعشرات السنين بل بـمئاته القرن أو

الأخيرة

غاري النيرة *

شبه

للحظات العصبية في حياة العربي، تبدو دائما قريبة، كلما اعتقد انها بعيدة عنه، تزدها اقترابا منه، وتضعه نصب عينيه، لتأخذه الى جميعها وقلقها وتفتت فيه تطامنه وانسجامه مع السكونية التي يرتع فيها.

واللحظات العصبية مثل الذين نحبهم ونظن دائما انهم لنا، جزء منا، نحملهم في ارواحنا هراشات توق واشتياق وحب ابدي، لكن ومن غير مقدمات، وبغجاة كغجاة المسمم، يتطلقون الى مكان لم تكن تدرك انهم سينهبون اليه دوننا، يخلفوننا وراءهم، مشدوهين، ممدنين على بساط الانتظار حتى المثل من عودتهم كما كانوا. انهم دائما لا يعمدون، يبقون هناك، ممتلئين بالغياب، ونحن نبقى هنا، نحاول جمع ما فر من ذاكرتنا عنهم، لنعيد ثابته ونصوغه من جديد، ثم نصنع منهم أيقونات كبرى، ملونة بعطرهم الغائب ويصونهم التي كنا نحقق فيها، لنصير الآن نحقق في شيبوبتها.

العربي مشحون بالحزن في هذا المقام، مشحون بالذاكرة، ولشد ما تكون ذاكرته المنبسطة مثل تضاريس بلاده، محملة بالذكريات، يكون جاهزا لنسيانها، واستعادتها من جديد، لكن تلك الاستعادة دائما تكون ومضا واحترافا وشجنا.

في الوعي العربي يتجلى الحزن عبر ثقافة تحمل في تضاعفها توترات الحزن، تلك التي تسيطر على كل شيء تقريبا فينا، وتبتدح وجودنا، كأنها ترتفع بنا الى السمو عن العادي، فالحزن في شجته ارفع واعلى من العادي، واكثر توقا لان يكون الانسان مجتمعا فيه بالئيل.

الحزن العربي طويل ومديد، ربما نحتاج موسوعة، تطرق هذا الباب، تفتح كل تفاصيله، وتقرأ تاريخه فينا، منذ بدء كينونتنا، وحتى يومنا هذا، لعلنا نستقي من فضاء ما تكشفه فيه، عنا، كيف تشكل وعينا بالاشياء، وكيف صفا اوصية وجودنا الحضارية، وكيف تقدمنا في لحظة وامضة، وتخلفنا أزمنة باهظة، ما زلنا نجر خيبتها.

لا نمر على العربي قصيدة ولا مسرودة ولا إخبارية، إلا ويلمح في طرف منها حزنا خفيا، او حزنا فاضحا، ولا يمتلك العربي حس بالفكاهة دون ان ينجذب في لحظة توقه للضحك والقهقهة الى المرافقة، تلك التي يكون مذاقها لاسعا مع الحزن، وكثيبا مع الحنين، ومكثرا مع الالم.

الحزن مثل النسر... حمال اوجه، لكنه في النهاية، متماسك في معناه، الذي يتخللنا، لنشحن وجودنا، ونستعيد من خلاله الفرع.

فلماذا صرنا نفشل من لحظةنا الثالثة في مطبات التاريخ، والمستقرة في تضاريس الجغرافيا أكل مضم؟
وبماذا لا نفصح عنه إلا حين نضطر الى الإفصاح، لنشحن همة، او لنرفع من مقام وجودنا ونحن نلحق الى الدرك الأسفل؟

ما نتجحه ثقافتنا المكتوبة اليوم في الحزن، تغيب عنه حكمة سبر هذه القيمة المحرصة على الوجود، وتلتصق منه حيوات لم تلمس حزنها، كأنها منقولة عن الآخر كنص لا يضيئها ولا يعترف بحبوبة ارتجافنا أمام الحياة. ونحن نصغي لأحزاننا فيما يكتب ويرى، لا نتملكنا لغة التوحد معه، لنسبح بأرواحنا، فنبتقى منفصلين منه، بعيدين جدا عن بلاغته الباردة، تلك التي لا نجعلنا تتحسس بقع الضوء الانسانية في دواخلنا.



21
Farooq Hassan 2002